



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Acija Alfirević

KAZALIŠTE OKRUTNOSTI HAROLDA PINTERA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2017.



University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Acija Alfirević

HAROLD PINTER'S THEATRE OF CRUELTY

DOCTORAL THESIS

Zagreb, 2017.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Acija Alfirević

KAZALIŠTE OKRUTNOSTI HAROLDA PINTERA

DOKTORSKI RAD

MENTOR: Akademik Boris Senker

Zagreb, 2017.



University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Acija Alfrević

HAROLD PINTER'S THEATRE OF CRUELTY

DOCTORAL THESIS

Supervisor: Boris Senker

Zagreb, 2017.

O mentoru

Boris Senker rođen je u Zagrebu 1947. Gimnaziju je pohađao u Puli; maturirao 1966. Komparativnu književnost i anglistiku studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je 1971. diplomirao, a 1982. doktorirao obranivši disertaciju o kazališnom radu Milana Begovića.

Od 1971. radi kao asistent, potom docent (1983-1990), izvanredni profesor (1990-1996) te redoviti profesor (od 1996) na Katedri za teatrologiju i dramaturgiju u Odsjeku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Dva puta je bio pročelnik Odsjeka te u dva mandata voditelj Poslijediplomskog i doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Od 1990. radi i kao vanjski urednik u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža u Zagrebu, prvo *Bibliografija kazališta* (objavljena 2004. u 2 toma) a potom *Kazališnoga leksikona* (u izradi).

U novinama, časopisima, enciklopedijama i leksikonima od 1970. objavljuje prijevode, recenzije, članke, eseje i studije, uglavnom o kazalištu i dramskoj književnosti dvadesetoga stoljeća. Od 1985. do 1991. i ponovno od 1995. do 2000. vodio je kazališnu kroniku u književnom časopisu "Republika".

Znanstvene i stručne knjige (sve objavljene u Zagrebu): *Redateljsko kazalište* (1977, prošireno izdanje 1984), *Sjene i odjeci* (1984), *Kazališni čovjek Milan Begović* (1985), *Begovićev scenski svijet* (1987), *Pogled u kazalište* (1990), *Zapisi iz zamračenog gledališta* (1996), *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu* (1996), *Kazališne razmjene* (2002), *Pozornici nasuprot* (2003), *Bard u Iliriji* (2006), *Uvod u suvremenu teatrologiju I* (2010), *Teatrološki fragmenti* (2011), *Uvod u suvremenu teatrologiju II* (2013) i dvodjelna *Hrestomatija novije hrvatske drame* (2000-01).

Kao stipendist Fulbrightove zaklade boravio je od siječnja do lipnja 1985. u New Yorku (na NYU). Bio je suradnik niza teatroloških i slavističkih savjetovanja u Hrvatskoj i inozemstvu (Zagreb, Osijek, Split, Dubrovnik, Hvar, Pula; Udine, Rim, Pariz, Los Angeles, Boston, Washington, Providence i dr.) te nekoliko godina vodio lektorat iz književnosti na Zagrebačkoj slavističkoj školi u Dubrovniku i Puli.

Redoviti je član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti od 2012. godine.

Sažetak

Harold Pinter najvažniji je britanski dramatičar od sredine prošlog stoljeća naovamo, što je prepoznao i Odbor za dodjelu Nobelove nagrade dodijelivši mu 2005. godine nagradu za književnost. Premda je i prije dobio brojne britanske i međunarodne nagrade i priznanja, Nobelova nagrada za književnost svakako je najprestižnija, a objava o dodjeli simbolično se poklopila s obilježavanjem njegova života te na njegov lik i djelo bacila novu svjetlost.

Harold Pinter započeo je svoju karijeru kao pjesnik i glumac, te se etablirao kao dramski pisac, kazališni redatelj i filmski scenarist. Prva dramska djela kritika mu je smatrala *l'art pour l'art* i *avangardnima*, a potom ih uvrstila u teatar apsurd. Neki kritičari držali su da Pinterovim dramama najbolje pristaje žanrovska odrednica *komedije prijetnje* (*comedies of menace*).

Sve do godine 1982. Pinterov rad uglavnom se doimao apolitičnim, a potom su kritičari i teatrolozi u njemu počeli prepoznavati izrazito politički angažiranog pisca te revalorizirati njegove ranije drame s tog gledišta.

Iza naoko posve privatnog svijeta Pinterovih drama naslućuju se i vrebaju osnovni politički problemi: zloupotreba moći, borba za opstanak, okrutnost, strah, teror. Kao Židov iz istočnoga Londona, Pinter je iskusio nasilje, strah i borbu za opstanak uoči i nakon Drugoga svjetskog rata, što je ostavilo neizbrisiv trag na njegovu psihu i kasnije se odrazilo u njegovu djelu. Čovjekov egzistencijalistički strah i strepnja – ne kao apstrakcija niti nadrealistička fantazmagorija, nego kao nešto stvarno, psihofizičko i svakodnevno – nalazi se u srži Pinterova kazališta. Osim toga zaokupljen je i problemima identiteta, motivacije, ovjerovljenja, dokaza – a to su osnovni problemi filozofije i književnosti 20. stoljeća (tj. Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre i dr.).

Pinter je bio impresioniran književnošću Kafke, Joycea i Becketta te spisima Markiza de Sadea i žanrom "gangsterskog filma", što se može iščitati iz njegovih drama. Razvio je, međutim, svoj osobni stil danas poznat kao "pintereskni" (*Pinteresque*). Njegov je dramski jezik jedinstven spoj poetičnosti i okrutnosti, koja je pritajena u gotovo svim dijaloškim situacijama. Pinterov dijalog i likovi odgovaraju uobičajenim standardima realističkoga kazališta, ali unatoč tome u tekstovima prevladava dojam tajanstvenosti, neizvjesnosti, poetske dvosmislenosti. Osim toga, u

njegovim dramama jednako su važne i stanke, jer, kako je rekao, najbolje se komunicira onim što nije rečeno, tišinom.

Zaokupljenost okrutnošću u svim njezinim manifestacijama, kako verbalne tako i fizičke te psihološke, s učestalom pojavom likova terorista, mučenika i krvnika, prožimlje svekolik Pinterov rad te čini jednu od njegovih glavnih tematskih niti. S te strane, Harold Pinter istinski je predstavnik 20. stoljeća – stoljeća genocida, atomske bombe, imperijalističkih i totalitarnih režima.

Ovim doktorskim radom nadam se približiti djelo Harolda Pintera hrvatskoj znanstvenoj i kulturnoj sredini, odrediti njegove dramske teme i pokazati kako se od tzv. apolitičnog i *l'art pour l'artističkog* pisca preko predstavnika teatra apsurda razvio u politički angažiranog pisca i pripadnika kazališta okrutnosti – unatoč činjenici da nije bio upoznat s teorijom Antonina Artauda.

Ključne riječi

Harold Pinter, Antonin Artaud, kazalište okrutnosti, europska drama

Abstract

I. Introduction

This chapter consists of 3 parts:

1. Harold Pinter's Reception in Great Britain

From his first written one-act play, *The Room*, in 1957 until the last, *Celebration*, in 2000,

Harold Pinter experienced various reception in his native country. His very first work was praised by the critics and viewers as something anew, then the second full-length play *The Birthday Party* was severely attacked which, however, did not prevent him from writing new plays. Over time Pinter was recognized as a distinguished and unique playwright in the context of not only British but European as well as the world contemporary drama.

2. Harold Pinter's Reception in Croatia

Harold Pinter's plays were produced in Croatia soon after their world premiers/openings

in Great Britain. At the very beginning the critics were not favourable to his plays, although from their quoted reviews it is evident that they approached to his plays with an interest and serious engagement. The critics often compared Pinter to Beckett and Ionesco as well as Kafka, but they also recognized his distinguished poetics and an authentic dramatic voice.

3. Commentary

The part of the chapter depicts differences and similarities between Pinter's reception in Great Britain and Croatia.

II. Theatre of Cruelty

1. The Theory

A French poet and theatre person Antonin Artaud was first to establish this term and conceived a ceremonial theatre of magic purgation that has a profound influence on avant-garde writers and directors. In the number of manifestos Artaud passionately rejected the fossilized psychological theatre of words and proposed a theatre inspired by the sacred ritual of the Orient. What he found in the Oriental theatre was a primitive mentality that exposed the human soul and the condition in which it lives in a drama of

cruelty. Artaud longed to reinstate the theatre's primordial dignity by magically exercising the dramatic power of reality in order to affect man's senses so that he/she might understand his/her desires and acts from a larger perspective. Artaud's conception of the theatre is a functional one to overwhelm the spectator in such a way that he/she cannot be left intact. By liberating man's instinctual preoccupation with crime and eroticism, Artaud hoped to achieve a therapeutic transformation in the spectator. In order to experience true feelings the spectator must participate emotionally in the dramatic action, which consists of an event, or happening. Artaud wished to create a sort of collective delirium and even a physical shock in order to reveal the fundamental cruelty that is at the basis of every dramatic action. The cruelty of which Artaud spoke was not one of bloody killings onstage but rather a cruelty of lucid determination to which we are all necessarily submitted.

2. The Practice

In order to put his ideas in practice Artaud produced *Les Cenci*, his adaptation of text by

Stendhal and Shelly, Although the production was a failure, it had an impact on Artaud's Collaborators like Roger Blin and Jean-Louis Barrault.

3. The Legacy

Apart from France, Artaud's influence spread over to the United States especially after his book *The Theatre and its Double* was translated into English and published in New York in 1958. Polish directors Jerzy Grotowski and Tadeusz Kantor were also influenced by Artaud as well as British director Peter Brook. Croatian theatre directors were also attracted by Artaud's theory and several plays were produced with a reasonable success.

III. Analysis of Harold Pinter's plays with the elements of the "theatre of cruelty"

1. Introduction

Although Harold Pinter was not acquainted with Artaud's theory, in his plays one can find many great elements of cruelty – verbal, physical and psychological. The label "comedies of menace" which has been applied to Pinter's plays is correct as far as it goes, yet behind the menace there stands the consciousness of an anxiety about the cruelty of the post-Holocaust, postnuclear world itself. In the same way the frantic search for territory of one's own, a safe haven from which that world can be excluded – the territorial element of Pinter's work – also emerges as merely an aspect of the basic

realization of the ruthless brutality/cruelty of the times, a panic-stricken desire to shelter from a world pervaded by terror and torture.

2. Verbal and physical cruelty

In Pinter's plays from the first stage of his work like *The Room*, *The Dumb Waiter*, *The Birthday Party*, *A Night Out*, *The Carataker* and *The Homecoming* – there are elements of explicit verbal and physical cruelty, as well as in the plays of his later phase: *One for the Road*, *Mountain Language*. These plays are analysed as such and in the context of Artaud's "theatre of cruelty".

3. Verbal and psychological cruelty

Pinter depicted not only the working classes, but as well the middle and upper classes which lifestyle and environment did not prevent them of cruel behaviour. However, their kind of cruelty was less physical but more psychological. The plays analyzed as such are: *A Slight Ache*, *The Collection*, *No Man's Land*, *The Hothouse*, *Ashes to Ashes* and *Celebration*.

Key Words

Harold Pinter, Antonin Artaud, theatre of cruelty, European drama

Sadržaj

1. Uvod.....	1
1.1. Recepcija Harolda Pintera u Velikoj Britaniji.....	1
1.2. Recepcija Harolda Pintera u Hrvatskoj.....	22
1.3. Komentar.....	43
2. Kazalište okrutnosti.....	47
2.1. Uspostava teorije.....	47
2.2. Provođenje u praksu.....	53
2.3. Nasljeđe.....	56
3. Analiza drama Harolda Pintera s elementima "kazališta okrutnosti"	64
3.1. Uvod.....	64
3.2. Verbalna i fizička okrutnost.....	68
3.3. Verbalna i psihološka okrutnost.....	141
Zaključak.....	178
Literatura.....	180
Životopis autorice s popisom objavljenih djela.....	187

1. UVOD

1.1. Recepcija Harolda Pintera u Velikoj Britaniji

Harold Pinter¹ se kao dramski pisac pojavio iznenada i spontano, dok je djelovao kao glumac u provincijskim kazalištima. O tome je izjavio: „Moj prijatelj Henry Woolf studirao je na Odsjeku za dramu Sveučilišta u Bristolu, koji je u to vrijeme bio jedini odsjek za dramu u zemlji. Dobio je mogućnost režirati jednu dramu, a kao moj stalni, najdugovječniji prijatelj znao je da se bavim pisanjem [poezije i proze] i znao je da sam imao ideju za dramu, premda nisam ništa od toga napisao. Glumio sam u repertoarnom kazalištu u to vrijeme, a on mi je rekao da bi morao imati neku dramu sljedeći tjedan da udovolji nastavnom planu i programu. Rekao sam mu da je to smiješno, da ju može dobiti za šest mjeseci. A onda sam ju napisao u četiri dana“.² Dok je Henry Woolf zabilježio:

„Ali nije. Napisao je „Sobu“ u dva dana. (Običavao je reći da su mu trebala četiri dana kad su ga pitali. Ali nije bilo tako, vjerujte mi.) Dakle, svakome je poznat ostatak priče.

Kako je Harold Hobson, kazališni kritičar *The Sunday Times*-a, vidio „Sobu“ i navijestio autora kao vodećeg dramskog pisca“.³

¹ Harold Pinter, britanski glumac, pjesnik, prozni i dramski pisac, filmski scenarist, redatelj, borac za ljudska prava i profesionalni igrač kriketa, rođen je 10. listopada 1930. u istočnom dijelu Londona u obitelji aškenaskih Židova doseljenih iz Poljske i Ukrajine. Prve drame „Soba“, „Rođendan“ i „Kuhinjski lift“ napisao je 1957. i „Staklenik“ 1958. Prvi veliki uspjeh postigao je s dramom „Pazikuća“ 1960. Potom je napisao „Povratak“ (1964.), „Stara vremena“ (1970.), „Ničija zemlja“ (1974.), „Prijevara“ (1978.), kao i brojna kraća dramska djela za kazalište, radio i televiziju. Tri jednočinke „Druga mjesta“ („Neka Aljaska“, „Obiteljski glasovi“, „Kolodvor Victoria“) izvedene su 1982., „Još jednu, pa bog“ 1984., „Gorski jezik“ 1988., „Mjesečina“ 1993. i „Proslava“ 2000. Ukupno je napisao 29 dramskih djela i 22 filmska scenarija od kojih su najznačajniji „Sluga“, „Nesreća“, „Kurir“, „A la Recherche du Temps Perdu“, „Posljednji tajkun“, „Žena francuskog poručnika“, „Prijava“ i „Njuškalo“. Pinter je nositelj brojnih nagrada i priznanja, a 2005. dobio je Nobelovu nagradu za književnost. Umro je 24. prosinca 2008. u zapadnom dijelu Londona.

U spomen na njega, engleski PEN inagurirao je godišnju književnu nagradu PEN/Pinter Prize 2009.; a njemu u čast, londonsko stoljetno Comedy kazalište preimenovano je 13. listopada 2011. u Harold Pinter kazalište.

² Ian Smith, „The Art of the Theatre“, *Pinter in the theatre*, Nick Hern Books, London 2005., str. 50. (Ako nije drugačije naznačeno, svi prijevodi u ovom radu su moji.)

³ Prema Henry Woolf, „The First Production of 'The Room'“, *Remembering/Celebrating Harold Pinter*, The Pinter Review, Memorial Volume 2009-2011, Edited by Frances Gillen, The University of Tampa Press, Tampa, Florida 2011., str. 143. (Ove izjave analogne su s navodom Pintera iz njegovog referata „Pisanje za kazalište“, pročitano na Narodnom studentskom dramskom festivalu u Bristolu 1962.: „Rekao bih da nema velike razlike između onog što je stvarno i što je nestvarno, ni između što je istinito i lažno. Nešto nije nužno ni istinito ni lažno; može biti i istinito i lažno.“ Navod je objavljen u više navrata i usvojen od mnogih pinterologa, pa je postao izvjestan osnovni motiv Pinterova stvaralaštva i kao takav istaknut u Pinterovom govoru „Umjetnost, istina i politika“ pročitanoj prilikom dodjele Nobelove nagrade za književnost.

Proces prihvaćanja Pinterova dramskog djela od strane kritičara, kazališnih ljudi, teatrologa i publike podijelila sam prema razdobljima.

a) Prvo razdoblje

Prvo dramsko djelo Harolda Pintera jednočinka „Soba“ izvedena je 15. svibnja 1957. u postavi novoosnovanog Odsjeka za dramu Sveučilišta u Bristolu u režiji Henryja Woolfa. Potom se u *The Bristol Post*-u pojavio osvrt s naslovom „Napisano u dva dana, ovaj mladi autor je hit“,⁴ a u daljnjem tekstu kritičar je vidovito komentirao: „Cijelo vrijeme tamo optječe rijetka vitalnost i, uz iskustvo i veću konciznost, osjeća se da će g. Pinter postići stanoviti učinak kao dramatičar.“⁵ Drama je polučila veliki uspjeh pa su je također postavili na Fakultetu za dramu pripojenom bristolskom Old Vic kazalištu i svojom izvedbom sudjelovali na Studentskom dramskom natjecanju *The Sunday Times*-a, koje se te godine održavalo u Bristolu. „Soba“ je u okviru ovog natjecanja prikazana 20. prosinca 1957., a ugledni kazališni kritičar *The Sunday Times*-a Harold Hobson, koji je bio član žirija, pogledao je dramu koja je na njega ostavila dubok dojam o čemu je potom pisao. U svom osvrtu nije se samo pozivao na Becketta, Ionescoa i Henryja Jamesa, nego je tvrdio da: „Drama potiče gledatelja da se potrese i posumnja, na trenutak, u udobnu postojanost ovog svijeta“.⁶ Zahvaljujući Hobsonovu članku, mladi kazališni producent Michael Codron zainteresirao se za Pintera. A uspjeh njegove prve drame također je utjecao na Pinterovo stjecanje prvoklasnog kazališnog agenta Emmanuela Jimmyja Waxa, koji ga je zastupao sve do svoje smrti 1983. Michael Codron zatražio je od Pintera neke druge dramske tekstove i on mu je predao dvije drame napisane poslije „Sobe“, a to su bile „Zabava“ (kasnije preinačena u „Rođendan“) i „Kuhinjski lift“.

Cjelovečernja drama „Rođendan“ prvi put je izvedena 28. travnja 1958. u Arts kazalištu u Cambridgeu, u režiji Petera Wooda, s istaknutim glumcima Beatrix Lehman u ulozi Meg, s Richardom Pearsonom kao Stanlyjem i Johnom Slaterom u ulozi Goldberga; a potom na gostovanjima u Oxfordu i Wolverhamptonu. Prema osvrtima u lokalnim

⁴ Mel Gusow, *Conversations with Pinter*, Nick Hern Books, London 1994., str. 140. (Imena autora osvrta ni datume njihovih objavljenih tekstova ne navodim u slučaju kad ni u izvorniku nisu navedeni.)

⁵ Michael Billington, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London 2000., str. 72.

⁶ *ibid.*, str. 74.

novinama, „Rođendan“ je prihvaćen „s ovacijama“⁷. Sljedeći tjedan nakon izvedbe u Cambridgeu, pogledavši predstavu u Wolverhamptonu kritičar Sean Day-Lewis u svojim osvrtima u novinama *The Express* i *The Star* za gostovanje drame „Rođendan“ napisao je da je to bilo „najfascinantnije iskustvo koje nam je Grand kazalište priuštilo u posljednjih nekoliko mjeseci“.⁸ Trećeg tjedna, prije turneje u Londonu, *The Oxford Times* opisao je „Rođendan“ kao „briljantan, zakučast i bizaran – Kafka, uglavnom, začinjjen humorom“.⁹

Prema tomu, londonska premijera u kazalištu Lyric, općina Hammersmith, 19. svibnja 1958. obećavala je jednak uspjeh. Međutim, kritike koje su se *en masse* pojavile sljedećeg dana bile su odreda negativne. Primjerice kritičar Milton Shulman u *The Evening Standard*-u od 20. svibnja 1958. napisao je: „Oprostite, gospodine Pinter, niste dovoljno zabavni. Gledati „Rođendan“ u Lyric-u, Hammersmith, je poput pokušaja rješavanja križaljke gdje je svaka vertikalna indicija postavljena da vas izbaci iz horizontalne. Ovakvo nešto bit će na veliko uživanje onima koji vjeruju da je opskurnost sama sebi svrhom. Ostali se ne moraju osjećati dovoljno doraslim duhovnom naporu potrebnom da rasvijetli potisnute okrajke ove nerazumljive, mjestimično sablasne komedije. Ni približno toliko duhovita poput Simpsonove „Zveket koji odjekuje“ ni približno tako deprimantna poput Ionescove „Lekcije“, njezin utok utemeljen je na istovrsnoj neprimjenjivoj verbalnoj anarhiji. Ali komedija koja bi trebala proizaći iz jalovosti jezika ubrzo postaje kliše sam po sebi. Pa stoga g. Pinter baš nije dovoljno zabavan...“.¹⁰

U kritici objavljenoj u novinama *The Times* pisalo je: „Prvi čin zvuči poput neke čudne note ludila; u drugom se ta nota uzdigla do neke vrste delirijuma; a treći čin pomniji je refren najblažeg nagovještaja o čemu bi druga dva mogla biti. /.../ Ovaj uradak je nadrealistička drama koja ostavlja dojam da je proizašla iz Ionescove drame koju g. Ionesco još nije napisao. /.../ Učinci g. Harolda Pintera nisu ni komični ni zastrašujući: nisu ništa više nego zagonetni i nakon izvjesnog vremena mi iz očaja pokazujemo sklonost da odustanemo od zagonetke“.¹¹

⁷ Richard Eyre & Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, Bloomsbury, London 2000., str. 226.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*

¹⁰ Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, Third Expanded Edition, Eyre Methuen, London 1977., str. 18.

¹¹ *ibid.*; John Bull, *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, Macmillan, London 1994., str. 57.; Stephen Lacey, *British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965*, Routledge,

Dok se u *The Manchester Guardian*-u mogao pročitati tekst potpisan tajanstvenim M. W. W.: „Što sve ovo znači, samo g. Pinter zna, jer koliko god njegovi likovi govore u nelogičnim, polurazumljivim i luđačkim mahnitanjima, oni nisu u mogućnosti objasniti svoje postupke, misli, ili osjećaje. Ako je autor u stanju zaboraviti Becketta, Ionesca i Simpsona, mogao bi uraditi mnogo bolje sljedeći put...“¹²

Kritičari su se također ujedinili u izražavanju sažaljenja prema glumcima. U *The Daily Telegraph*-u kritičar W.A. Darlington predložio je „jednu riječ pohvale“ glumcu Willoughbyju Grayu, koji je igrao Peteya, čuvara ležaljki na plaži, napisavši: „On je mogao biti dramski kritičar, osuđen da gleda drame poput ove“.¹³ A osvrt u *The Times*-u završavao je ovako: „Gđica Beatrix Lehmann, g. Richard Pearson i g. John Slater borili su se hrabro da bi pružili [drami] dramski život“.¹⁴

Kritičar Kenneth Tynan u novinama *The Observer* od 25. svibnja 1958. objavio je: „Tekst sadrži neke snažne i čak duhovite *non sequiturs*, što je navelo pojedine kritičare da usporede g. Pintera s N.F. Simpsonom. Sličnost prestaje u jednom temeljnom pogledu. G. Simpson koristi nadrealističku tehniku da kaže nešto što ne može biti kazano na neki drugi način. G. Pinter primjenjuje sličnu tehniku da kaže nešto što bi se lako moglo kazati na mnoge druge načine; bilo je, zaista, često kazano u njima: teško da je bilo kojem studentu filma ili realističkog kazališta strano shvaćanje da društvo podjarmljuje pojedinca. Stoga se g. Pinter doima neozbiljnim, čak kad je ozbiljan; a stoga je g. Simpson ozbiljan, čak kad zvuči neozbiljno“.¹⁵

Harold Hobson nije prisustvovao londonskoj premijeri, nego je predstavu došao pogledati naknadno – na prvoj matineji sljedećeg četvrtka. On je sačinjavao šestinu publike u parteru; dok je sam autor, Harold Pinter, gledao predstavu s potpuno prazne prve

London 1995., str. 141.; Yael Zarhy-Levo „Pinter and the critics“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ed. Peter Raby, CUP 2006., str. 226.

¹² Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 18.; Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 84.; Michael Billington, „Fighting talk, This month, 'The Birthday Party' returns to the same theatre where it opened exactly 50 years ago. Slated by the critics, it nearly ended Harold Pinter's career. So how did it go on to become such classics, asks Michael Billington“, *The Guardian*, Saturday 3 May 2008, rubrika Stage

¹³ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 84.; Samantha Ellis, „The Birthday Party, London 1958 – Pinter's first major play, a spectacular flop when it opened in London in 1958“, *The Guardian*, 2. travnja 2003., rubrika Stage, str. 4.

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ *ibid.*; Michael Billington, „Fighting talk, ...“

galerije i bio sedmi gledatelj. Budući da je kasnio nije smio ući u parter, a vodeći ga na mjesto, razvođačica publike, saznajući tko je, usput je komentirala: „Oh, jadni mladiću!“¹⁶

Recenzija Harolda Hobsona objavljena je pod naslovom „Zavrtanj se ponovno okreće“ u *The Sunday Times*-u 25. svibnja 1958: „Dobro mi je poznato da je drama g. Pintera dobila krajnje negativne kritike prošli utorak ujutro. U trenutku dok pišem ove retke neizvjesno je hoće li drama uopće biti na repertoaru kad oni budu tiskani, premda je moguće da će ju se moći vidjeti negdje drugdje. Hotimice, voljan sam riskirati sav ugled koji imam kao procjenitelj drama izjavljujući da „Rođendan“ nije četvrtorazredna, čak ne ni drugorazredna, nego prvorazredna drama, i da g. Pinter, prema uvidu u ovo djelo, posjeduje najoriginalniji, najuznemiravajući i najprivlačniji talent u kazališnom Londonu. Stalo mi je, iz jednostavnog razloga što je otkriće i poticaj novim vrsnim dramatičarima trenutno najvažnija zadaća britanskog kazališta, da postavim ovaj predmet jasno i kategorički. Utjecaj nepovoljnih recenzija na financijski uspjeh drame je golem; ali na kraju krajeva ne znači ništa. 'Osvrni se gnjevno' i djelo Becketta dobili su loše recenzije sljedeće jutro nakon predstave. Ali to nije spriječilo da ovi veoma različiti pisci, g. Beckett i g. Osborne, budu diljem svijeta smatrani kao najvažniji dramatičari koji se u sadašnje vrijeme služe engleskim jezikom. Na početku Shaw je dobio loše recenzije; Ibsen je dobio skandalozne recenzije. G. Pinter nije samo u dobrom društvu, on je u ponajboljem društvu. Postoji samo jedna vrednota koja je bitna za dramu. To je vrednota koja se može naći podjednako u 'Hamletu' i u 'Običnim špijunima'. Drama mora zabavljati; mora zaokupiti pažnju; mora pružiti zadovoljstvo.

Ako to ne postigne, pozorički je neuporabljiva. Nikakava količina intelekta, visoko moralnih nakana, ili lijepog pisanja ništa ne vrijedi ako drama u sebi nije kazališno zanimljiva. Kazališno govoreći „Rođendan“ je vrlo zanimljiv. Duhovit. Njegovi likovi ... su fascinantni. Radnja, koja sadrži, sve vrste verbalnih arabeski i odjekujućih istraživanja sjećanja i mašte, pojavljivanja zamke, prvorazredna je. Cijela drama ima istu atmosferu sjajne, nedokučive i sablasne strave koja čini 'Okretaj zavrtnja' jednom od najboljih priča na svijetu. G. Pinter je obuhvatio osnovne činjenice egzistencije. Živimo na rubu katastrofe. Jedno sunčano poslijepodne, dok Peter May na igralištu Lords postiže sto

¹⁶ Prema Richard Eyre & Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, str. 227.; Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 85.; Ian Smith, „Introduction“, *Pinter in the theatre*, str. 29.

poena na utakmici u kriketu s Middlesexom, a sjene se povlače po travi, i starci drijemaju u verandi paviljona igrališta, hidrogenska bomba može eksplodirati. To je jedna vrsta opasnosti. Ali g. Pinterova je još profinjenija. Osjeća se u zraku. Ne može se vidjeti, ali ulazi u sobu svaki put kad se vrata otvore. Postoji nešto u vašoj prošlosti – nije važno što – što će vas doći. Premda odete u najzabačenije zakutke zemlje, i skrijete se u najskrovitije prostorijske u najmanje poznatom od gradova, jednog dana postoji mogućnost da će se dva čovjeka pojaviti. Tražit će vas i neće im moći umaknuti. A netko će tražiti *njih*, također. Prepast je svugdje. U međuvremenu, najbolje je zbijati šale (šale g. Pintera su vrlo dobre), i igra slijepog miša, i bubnjanje na dječjem bubnju, sve da se zaboravi polagano približavanje propasti. 'Rođendan' je Grand Guignol po dojmljivosti. Činjenica da nitko ne može točno reći o čemu se tu radi, ili dati adresu s koje nezvani gosti Goldberg i McCann dolaze, ili reći točno zbog čega se Stanley njih toliko boji, naravno, jedna je od njegove najveće vrijednosti. Upravo u toj nejasnoći leži njegova jeza koja prožima kralježnicu. Kad bismo znali što je Miles bio učinio, 'Okretaj zavrtnja' bi bio izgubljen. Kao da je g. Pinter naučio lekciju od Majstora. Henry James bi ga prepoznao kao sebi ravna... O g. Pinteru i 'Rođendanu', usprkos onom što su iskusili prošlog tjedna, čuti će se opet. Zapamtite njihova imena¹⁷.

Kad je objavljena ova izvrsna recenzija, predstava je – nakon manje od tjedan dana izvođenja, a ukupno 8 izvedbi – već bila skinuta s repertoara, kao što je Hobson i pretpostavio. Međutim, da je kojim slučajem Hobson bio prisutan na londonskoj premijeri i objavio svoju recenziju sljedećeg dana, „Rođendan“ sigurno ne bi bio skinut s repertoara kazališta Lyric i bio bi premješten u neko kazalište na West Endu, gdje bi mu bilo osigurano prepuno gledalište i uspjeh.¹⁸ Pomanjkanje zanimanja publike podudaralo se s reakcijama kritike na komad, koje su – izuzev Hobsonove – bile uglavnom zbunjujuće i još češće neprijateljske.¹⁹ Usprkos tome, „/.../ kritikama koje je dobila, drama je odlučno svrstana u englesku verziju teatra apsurda, uz često prizivanje imena i Becketta i Ionesca“.²⁰

¹⁷ Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 20.

¹⁸ Prema Richard Eyre & Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, str. 227.

¹⁹ Prema John Bull, *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, str. 57.

²⁰ *ibid.*

Nije bilo neobično da premijere ne uspiju, ali bilo je neobično što je fijasko drame „Rođendan“ neposredno shvaćen ne kao neuspjeh drame nego kao neuspjeh sistema.

Liberalni establišment, koji predstavljaju BBC Radio i komercijalna televizija požurio je uvesti red. Istaknuta pokroviteljica Barbara Bray, dugogodišnja Beckettova suradnica i urednica scenarija na Trećem programu, naručila je od Pintera jednočinku „Neznatna bol“; a Michael Codron pridodao je nekoliko Pinterovih skečeva – „Crni i bijeli“, „Uvjetna postaja“, „Posljednji primjerak“ – kao revijski program, čije su izvedbe polučile veliki uspjeh kod slušatelja.

U jesenskom izdanju kazališnog časopisa *Encore* (1958.) kritičar Irving Wardle objavio je recenziju s naslovom „Komedija prijetnje“ u kojoj se osvrnuo na dramu Davida Camptona „Luđakov pogled: komedija prijetnje“ i Pinterov „Rođendan“. Wardle je ponajprije pridodao ovaj atribut Pinterovu djelu opisujući Pintera kao jednog od nekolicine dramskih pisaca koji su provizorno nabacani na hrpu kao „ne-naturalisti“ ili „apstrakcionisti“, poput Nigela Dennisa, Davida Camptona i N.F. Simpsona. Usput spomenuvši priznate književne utjecaje na Pinterov rad – Becketta, Kafku i američke gangsterske filmove – Wardle je zaključio da je „Rođendan“ tipičan primjer komične prijetnje što ga je ponukalo da napiše recenziju. Pritom je dodao kako „prijetnja kod Pintera predstavlja nešto mnogo dublje – sudbinu“.²¹

Jednočinka „Kuhinjski lift“ premijerno je u Velikoj Britaniji izvedena 21. siječnja 1960. u Hampstead Theatre klubu²² u Londonu u režiji James Roose-Evansa, a 8. ožujka premještena u Royal Court kazalište i polučila sličnu kritičku recepciju. Kritičar Alexander Walker u svom osvrtu objavljenom 9. ožujka 1960. u *The Evening Standard*-u opisao je likove drame: „Možete ih, zapravo, prikazati kao da čekaju Godota“, a kritičar Patrick Gibbs u *The Daily Telegraph*-u napisao je: „Pražnjeni 'Kuhinjski lift', podsjeća na dijelove 'U očekivanju Godota', ne po tomu što se sastoji od dijaloga između dva čovjeka koji su, poput Beckettovih skitnica, veliki i mali, nego stoga što su teme vrlo slične“.²³

²¹ Prema Irving Wardle, „Comedy of Menace“, *Encore 5* (September/October 1958), str. 28-33.

²² Praizvedba, tj. svjetska premijera jednočinke „Kuhinjski lift“ održala se u prijevodu na njemački u Frankfurtu na Maini 28. veljače 1959.

²³ Prema Yael Zarhy-Levo, „Pinter and the critics“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 226.

Zatim je, 22. ožujka 1960., „Rođendan“ izveden na Rediffusion televiziji u istoj glumačkoj postavi i režiji Joan Kemp-Welch. Izvedba je imala jedanaest milijuna gledatelja.

Mjesec dana kasnije, 24. travnja, drama „Noćni izlazak“ izvedena je na A.B.C. televiziji, s Tomom Bellom u ulozi Stokesa, Vivien Merchant u ulozi Djevojke i Haroldom Pinterom kao Seeleyem, a režirao je Philip Saville. Emisija je nadmašila sva predviđanja²⁴ i privukla više gledatelja od očekivanog, tj. 18 milijuna gledatelja.²⁵

b) Drugo razdoblje

Kad je 27. travnja 1960. premijerno izveden „Pazikuća“ u Arts kazališnom klubu u Londonu, s Alanom Batesom u ulozi Micka, Peterom Woodthorpom kao Astonom i Donaldom Pleasenceom u ulozi Daviesa, te režiji Donalda McWhinnia, svima je bilo jasno da „nije to bio samo apetit za Pinterove drame: bila je ogromna javna potreba“.²⁶

Sljedećeg jutra u *The Daily Herald*-u moglo se pročitati: „Burni poklici. Dvanaest izlazaka na naklon. A potom, kad su se svjetla upalila, sva publika ustala je na noge da aplaudira autoru koji je sjedio sav ozaren na balkonu“.²⁷ U *The News Chronicle* osvrt je zaključen s: „Ovo je najbolja drama u Londonu“.²⁸ U *The Times*-u je objavljena kritika s naslovom „Nevelika drama koja godi i omamljuje“: „/.../ nevelika, neretorična drama s jednim dekorom i samo tri lika ... ugodna zbrka u kojoj pisanje g. Pintera ostavlja gledatelja. Površina njegovih djela je jednostavna i lucidna – ništa od pojedinih stvari koje njegovi likovi govore (izuzev na nivou toka svijesti) nisu zaista suptilne ili nejasne. Nejasna je, međutim, veza između onoga što neki lik govori i što drugi kaže kasnije. Štoviše, češće nam se skriva nego otkriva razlog zbog kojeg likovi istodobno borave u istoj sobi (zajedno bez zajedništva). Kakvu ulogu igra skitnica-pazikuća u životima svog domaćina liječena luđaka i njegova brata? Zašto se ponašaju onako kako se ponašaju?

²⁴ Prema Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 22.; Richard Eyre & Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, str. 227.

²⁵ Prema John Bull, *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, str. 61.

²⁶ *ibid.*

²⁷ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 127.

²⁸ *ibid.*

Kako komuniciraju, ili komuniciraju li uopće? Ne znamo, i što je još čudnije, dok drama traje, nikad nam ne pada na pamet da se brinemo zato što ne znamo“.²⁹

U *The Guardian*-u John Rosselli je zabilježio: „ /.../ sjajna drama, dosljedno vođena, osim nekolicine zbunjujućih, ali nevažnih, detalja. /.../ Posebna vrijednost je da g. Pinter nigdje ne tretira ne-komunikaciju kao neku nebitnu, prilično banalnu 'poantu' koju bi trebalo naglasiti (u usporedbi s Ionescovim 'Stolicama'). Ona se prepleće s ljudima i radnjom. Unatoč svemu, moramo spomenuti da nas ovakvo uvođenje publike u svijet isključenih duša udaljava od središnje umjetnosti – kojoj je prava zadaća, zasigurno to da se bavi odnosima odraslih koje nastojimo bolno održati i produbiti. Ovo je fascinantno prećac i djelo g. Pintera književno fascinira; ali nadamo se da će on krenuti dalje“.³⁰

Kritičar Patrick Gibbs u novinama *The Daily Telegraph* zamijetio je: „ /.../ da 'U očekivanju Godota' nije nikad napisan, ovaj komad bio bi ocijenjen kao majstorski. Takav kakav jest doima se kao pretjerana izvedenica gotovo do vrhunca parodije“.³¹

Bernard Levin je u *The Daily Express*-u napisao da je drama prizvala „zastrašujući svijet Kafke u kojem je neprijatelj svemoćan, nevidljiv, neumoljiv i iznad svega hirovit“.³² U *The Financial Times*-u T.C. Worsley je, nakon usporedbe Pintera s Beckettom, primijetio s priličnom pronicljivošću: „Vizija koju stvara g. Pinter počinje s obespravljenima i razvlaštenima. Likovi koji ga zaukupljaju su oni čija veza sa svijetom visi o koncu“.³³

Robert Muller u *The Daily Mail*-u 30. travnja 1960. objavio je: „ /.../ ovo je drama i predstava koju nitko, kome je stalo do promicanja britanske drame, ne smije propustiti. Ovo je teatar“.³⁴

Drama „Pazikuća“ premještena je 30. svibnja 1960. na West End, u kazalište Duchess, gdje ju je pogledao Kenneth Tynan o čemu je u *The Observer*-u od 5. lipnja 1960. objavio tekst s naslovom „Verbalni čarobnjak iz predgrađa“³⁵: „S 'Pazikućom', koji se preselio prošli tjedan iz Arts-a u Duchess, Harold Pinter je otpočeo ostvarivati obećanje koje sam

²⁹ Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 22.

³⁰ *ibid.*, str. 22-23.

³¹ *ibid.*

³² Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 127-128.

³³ *ibid.*, str. 128.

³⁴ Yael Zarhy-Levo, „Pinter and the critics“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 226.

³⁵ *Harold Pinter: The Birthday Party The Caretaker The Homecoming*, „Introduction“, A casebook ed. by Michael Scott, Palgrave, Macmillan, London 1986., str. 21.

ja potpuno propustio primijetiti u 'Rođendanu' dvije godine unatrag. Zadnja drama je majstorski fragment prenatrpan simboličnim sadržajem ... komad je pun onih poznatih prizvuka koji se čine nerazdvojnim od većine avangardnih drama. U 'Pazikući' simptomi paranoje još uvijek su zamjetni ... ali njihov intenzitet je osjetno oslabljen; a simboli su se uglavnom povukli u pozadinu. Ostalo je drama o ljudima".³⁶

Irving Wardle u lipanjskom je izdanju časopisa *Encore* objavio općenito pohvalnu recenziju, ali sa zamjerkama upućenim Astonovoj tiradi zbog toga što je zahvaljujući njoj lik dobio biografiju, dok „drugdje jezična igra stvara svoj vlastiti svijet, dajući uzgred neku biografsku potankost".³⁷

Dramatičar John Arden objavio je svoj osvrt u srpanjskom izdanju *New Theatre Magazine*, napisavši da se sadržaj drame mogao čuti u krčmi ili pretočiti u televizijsku dramu Willisa Halla ili Teda Willisa, popularnih pisaca koji su opisivali predstavnike radničkog sloja. U svojoj analizi Arden je zabilježio: „Zanimljiva je strogost kojom pisano pero g. Pintera, u stvari, prilazi takvoj obradi. U njega, međutim, uglovi nikad nisu do kraja povezani. Postoji namjerna maglovitost u vezi s prošlošću, čak i sa sadašnjošću, svih njegovih likova koja ne postoje toliko neprozirnim da bi nas dokraja zbunila.

Njihove nedosljednosti nisu nikad posve proturječne. Nikad ne možemo zaista steći potpun uvid u njih. Oni se vide u posve proturječnim živopisnim trenutačnim prizorima, a potom izgleda da nestaju. Tako je izvješće starijeg brata o operaciji mozga kojoj je bio podvrgnut vrlo potanko i opširno. Ali je li istinito? Ako je istinito, zašto g. Pinter ne piše neku ozbiljnu društvenu dramu da osudi okrutnost koja prevladava u duševnim bolnicama? A ako nije istinito, zašto zauzima presudno mjesto u tekstu – klimaksu drugog čina?"³⁸

Nigel Dennis bio je mnogo oštrije u kritici objavljenoj u časopisu *Encounter*, uočivši u „Pazikući" imitaciju „U očekivanju Godota" bez posebne vrijednosti, i bez „vizije koja se skriva iza ugla, nevidljive nade".³⁹ Svoj nenaklonjeni osvrt Dennis je zaključio: „ /.../ Na

³⁶ ibid.; Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 23.

³⁷ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 128.

³⁸ ibid.

³⁹ ibid.; Ronald Knowles, „Pinter and twentieth-century drama“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 76.

taj se način, zbog neprimjerena ponašanja, sve izvorne verzije svode na uobičajen realizam“.⁴⁰

U tekstu o općenitom stanju u britanskom teatru objavljenom 22. srpnja 1960. u *The Times*-u ocijenjeno je: „Prije dvije godine 'Rođendan' je smatran tako nejasnim da je kritičare tjerao u očaj; danas je 'Pazikuća' solidan komercijalni hit, a g. Pinter, bezuvjetno, jedan od naših najpopularnijih televizijskih dramatičara“.⁴¹

Svoju fascinaciju mlađim kolegom Noel Coward izrazio je u osvrtu objavljenom u *The Sunday Times*-u 15. siječnja 1961. u kojem je istaknuo da: „/.../ trenutno ... postoji samo jedna prava drama 'novog pokreta' koja se prikazuje uspješno u jednom londonskom kazalištu – 'Pazikuća' Harolda Pintera. Za mene ovo ni po čemu nije neobična pojava. G. Pinter nije ni pretenciozan, pseudo-intelektualni niti samo-svjesni propagandist. Istina, drama nema očite radnje, mnogo toga je ponavljanje i nejasno, te je svakako smještena u najniži mogući društveni sloj; ali pisana je s originalnim i nepogrešivim osjećajem za teatar te besprijeckorno glumljena i režirana. Iznad svega, njezina osnovna premisa je pobjeda prije nego poraz. Iznenaden sam da su kritičari tako dobro sudili o njoj. Bez sumnje su ih zavele umirujuće poznata nečistoća tog mjesta i činjenica da je jedan od glavnih likova skitnica“.⁴²

John Russell Taylor je ustvrdio da je komercijalni uspjeh „Pazikuće“, u usporedbi s komercijalnim neuspjehom „Rođendana“, „bio gotovo potpuno djelo televizije“.⁴³

„Pazikuća“ se u Duchess kazalištu prestao izvoditi 27. svibnja 1961. nakon ukupno 425 izvedbi. U međuvremenu, na Associated Rediffusion televiziji 11. svibnja 1961. emitirana je Pinterova „Kolekcija“ i dvije godine kasnije, 28. ožujka 1963., „Ljubavnik“, obje u režiji Joan Kemp-Welch. Potom je kritičar *The Times*-a zabilježio: „/.../ ove dvije drame povezuje neka neizlječiva opsjednutost neuhvatljivošću stvarnosti“.⁴⁴

Naredni veliki uspjeh Pinter je postigao dramom „Povratak“ premijerno izvedenom 3. lipnja 1964. u Aldwych kazalištu u Londonu, s Paulom Rogersom u ulozi Maxa, Ianom

⁴⁰ Nigel Dennis, „Optical Delusion“, *Encore*, 15 (July, 1960), str. 64.

⁴¹ John Bull, *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, str. 60.

⁴² Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 24.

⁴³ John Russell Taylor, *Anger and After: A Guide to New British Drama*, Methuen & Co Ltd, London 1963., str. 217-218.

⁴⁴ „Mr. Pinter Pursues an Elusive Reality“, *The Times*, 19. rujna 1963.

Holmom kao Lennyjem, Michaelom Bryantom u ulozi Teddyja i Vivien Merchant kao Ruth, a režirao je Peter Hall.

Harold Hobson je u *The Sunday Times*-u napisao: „/.../ Harold Pinterova najvještija drama. Tako je vješta, zapravo tako zavodljivo vješta, da se površno gledajući doima nedovoljno vještom. Ovo je samo privid, ali takav zbog kojeg će g. Pinter snositi posljedice u procijeni gledatelja, koji će uočiti izvjesnu estetsku manu koja ne postoji, umjesto moralne praznine koja postoji.... Mene muči potpuna odsutnost ma ijednog moralnog iskaza u svakom smislu. Postaviti takav iskaz ne iziskuje od autora da bude konvencionalan ili religiozan; iziskuje, međutim, da on stvori zaključak o životu, da dođe do neke odluke.... Nemamo pojma što g. Pinter misli o Ruth ili Teddyju ili kakva je svrha njihova postojanja. Oni nemaju odnos sa životom izvan njih samih. Oni žive; njihov svijet živi; ali ne cjelokupan svijet.“⁴⁵

Hobson je u ovom svom osvrtu prvi put izrazio izvjesnu nedoumicu, a Irwing je Wardle u *The Times*-u okarakterizirao svoje divljenje tvrdnjom da je drama jako popustila u drugom činu zbog Pinterove mješavine „stvarnog i imaginarnog životopisa“.⁴⁶ Philip Hope-Wallace u *The Guardian*-u ustvrdio je kako je Pinter obrnuo uobičajen kazališni užitak time što je publika sjedila u potpunom neznanju dok su glumci izmjenjivali „široke osmijehe i lukave migove suučesništva“.⁴⁷ Jedino je Penelope Gilliatt u *The Observer*-u primijetila povijesnu narav događaja: „Premijera Harold Pinterova 'Povratka' bila je jedna razdragana večer. Posve suprotno doživljaju kakav imamo kad vidimo modernu dramu prikazanu onako kako se na najbolji način prikazuje Shakespeare ponudila nam je uzbudljivu sliku čovjeka u punoj vlasti svoje darovitosti“.⁴⁸ Barry Supple objavio je recenziju u *The Jewish Chronicle* u kojoj je zamijetio da je drama razgovijetna slika života Židova u istočnom dijelu Londona; onog koji je izložen licemjerstvu zajednice koja napada muškarce koji ožene nežidovke, dok u isto vrijeme žude za njihovom privrženosti. Supple je također ustvrdio da su Pinterove polazišne točke autobiografske: „Svaka Pinterova drama je uistinu jedna velika zvučna soba u kojoj su jedini izvori zvuka prozaični podaci dramatičarova života ali u kojoj su gotovo svi zvukovi pojačani i

⁴⁵ Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, Sixth edition, Methuen, London 2000., str. 18.

⁴⁶ Prema Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 176.

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ *ibid.*, str. 176-177.

izobličeni u bizarne i ponekad šokantne kombinacije. I, kao s njegovim drugim radovima, ali još mnogo jače, 'Povratak' je zapravo Harold Pinterov vlastiti povratak⁴⁹. U svojoj analizi drame „Povratak“ Richard Eyre i Nicholas Wright zaključili su: „Ovo je ključan moderni klasik na temu muškaraca. Ruth, jedina žena, projekcija je muškaraca. Je li obitelj židovska? Mjesto je očito Hackney i obredni gutljaj kirša predočava trenutak oživljavanja uspomena. Ali židovstvo nije točno određeno i neka 'drama o duhovima' o mladom čovjeku koji dovodi kući svoju suprugu nežidovku lebdi negdje u pozadini“.⁵⁰

U međuvremenu su se drame Harolda Pintera izvodile u kazalištima izvan Velike Britanije, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama, Južnoj Africi, a prevedene u kazalištima u Njemačkoj, Francuskoj, Nizozemskoj i t.d. Pinterove drame prenesene su na filmsko platno, dok je postigao uspjeh i kao filmski scenarist. Postao je poznat i priznat, te su mu dodijeljene brojne lokalne i međunarodne nagrade i priznanja.⁵¹

Divljenje Noela Cowarda nije splahnulo, nego je raslo tijekom godina pa je u intervjuu u *The Sunday Times*-u 22. svibnja 1966. izjavio: „Pinter je veoma zanimljiv, čudan element. Služi se jezikom začudno uspješno. Njega bih ja nazvao nepatvorenim izvornikom. Neke od njegovih drama su pomalo nejasne, pomalo teške, ali on je sjajan umjetnički obrtnik, stvarajući atmosferu riječima koje su ponekad nasilno neočekivane“.⁵²

c) Treće razdoblje

U prvom izdanju svoje utjecajne knjige *The Theatre of the Absurd* (1961.) Martin Esslin je mladom Pinteru dao određeni stupanj ugleda raspravljajući o njegovu djelu usporedo s djelima Samuela Becketta, Eugenea Ionescoa i Arthura Adamova. Esslin je, k tome, već tad priznao da, u usporedbi s tim dramatičarima apsurdna, Pinter traži „veći

⁴⁹ ibid., str. 177.

⁵⁰ Richard Eyre & Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, str. 230.

⁵¹ Drama „Pazikuća“ nagrađena je Nagradom *The Evening Standard*-a za najbolju dramu 1960., a u ožujku 1961. časopis *Plays and Players* proglasio je Harolda Pintera Osobom mjeseca i „možda najznačajnijim i najsnažnijim od naših novih dramatičara“; 1. srpnja 1963. filmska verzija „Pazikuće“ nagrađena je Srebrnim medvjedom na Berlinskom filmskom festivalu; 30. rujna iste godine drama „Ljubavnik“ u režiji Joan Kemp-Welch dobila je Prix Italia za TV dramu u Napulju; 23. studenog te godine scenarij i vodeći izvođači u „Ljubavniku“ primili su nagrade Udruženja britanskih televizijskih producenata i režisera; 2. ožujka 1964. Pinter je stekao nagradu Britanskog udruženja scenarista za scenarij filma „Sluga“; 1966. Kraljica Elizabeta II. dodijeljuje mu Red Britanskog Carstva; a 1967. „Povratak“ dobiva 4 Tony nagrade na newyorškom Broadwayu, dok Pinter stječe nagradu Newyorškog kruga dramskih kritičara.

⁵² Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, str. 14.

stupanj realizma u kazalištu“.⁵³ Pinter, objasnio je Esslin, ima „klinički precizno uho za apsurd svakidašnjega govora“ u svoj „njegovoj repetitivnosti, nesuvislosti i nedostatku logike ili gramatike“.⁵⁴ „Dijalog u Pinterovim komadima“ nastavlja Esslin, „primjer je cijele skale *non sequiturus* u čavrljanju“.⁵⁵ U drugom izdanju ove knjige (1968.) Esslin je proširio dio o Pinterovu djelu u poglavlju „Usporednice i obraćenici“; dok mu je u trećem izdanju posvetio cijelo, posebno poglavlje pod naslovom „Harold Pinter“ s uvodnim obrazloženjem „da to i dolikuje njegovu statusu kao jednom od glavnih dramskih pisaca našeg vremena“⁵⁶ i tako ga s margine promaknuo u središte.

Za razliku od prvotnog neprihvatanja, kritičari su Pinterovom djelu sve više naklonjeni; prihvaćen je kao novi dramski pisac i novi kazališni proizvod,⁵⁷ te postao zaštitnim znakom britanskog suvremenog teatra. Ono što su mu bili zamjerali – „zakučastost“, „bizarnost“, „opskurnost“, „zagonetnost“, „verbalnu anarhiju“ – sada su označili atributom „pintereskno“ (*pinteresque*)⁵⁸ kao odliku Pinterova dramskog stila. Upotreba ovog pridjeva zacrtava prihvaćanje i afirmaciju Pintera, budući da odražava pretpostavke kritičara da naposljetku Pinterove drame mogu biti „prodane“ sa stanovitom „Pinter“ etiketom, odijeljenom od povezanosti s Beckettom, Kafkom, Ionescom, Simpsonom i/ili Henryjem Jamesom. Za „Pazikuću“ su držali da je „očevidni hit“,⁵⁹ a neki su kritičari otišli tako daleko da su Pinterov dramski stil predstavili kao razlog za ponos i prekretnicu u britanskoj drami,⁶⁰ što je bio izvjestan ironični obrat od početnog neprihvatanja lokalnog talenta.

Premijerna izvedba Pinterove nove drame „Stara vremena“, održana 1. srpnja 1971. u Aldwych kazalištu, u režiji Petera Hall i glumačkoj podjeli: Vivien Merchant kao Anna,

⁵³ Prema Luc Gilleman, „Obratite pozornost na jaz: percepcija i spoznaja u scenama konfrontacije Harolda Pintera“, *Književna smotra*, God.XLII/2010. br. 155 (1), str. 4. (S engleskog, iz rukopisa prevela, Mirna Jakšić)

⁵⁴ *ibid.*

⁵⁵ *ibid.*

⁵⁶ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Third Edition, Penguin Books, London 1980., str. 9.

⁵⁷ Prema Yael Zarhy-Levo, „Pinter and the critics“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 212.

⁵⁸ Ne zna se točno tko je prvi od kritičara upotrijebio ovaj atribut ili je kao takav potekao od publike; međutim, nekako istovremeno postao je učestao od strane kritičara, teatrologa i gledatelja pa je uvršen u *Oxfordski rječnik engleskog jezika* kao pridjev koji označava „stil likova, situacija, etc., drama Harolda Pintera, engleskog dramatičara 20. st., okarakteriziranim osobito isprekidanim dijalozima, neizvjesnim identitetom i ozračjem prijetnje“ (prema <https://www.englishblog.com>)

⁵⁹ Prema John Rosseli, *The Guardian*, 27. travnja 1960.

⁶⁰ Pogledati bilješku 29

Dorothy Tutin u ulozi Kate i Colin Blakely kao Deeley, dobila je „najbolje kritike ikad“. ⁶¹ A kad je 23. travnja 1975. premijerno izvedena „Ničija zemlja“, u postavi Narodnog kazališta na pozornici Old Vic-a, s Ralphom Richardsonom u ulozi Hirstai Sir Johnom Gielgudom kao Spoonerom, te Michaelom Feastom kao Fosterom i Terencem Rigbyjem u ulozi Briggsa, u režiji Petra Halla, kritičari su je popratili s hvalospjevima posebno usmjerenima na interpretaciju slavnih glumaca, koji su utjecali na recepciju i sveopći uspjeh predstave. Neki su kritičari u drami kao obično pronašli odjeke Becketta, dok je Irving Wardle u svom članku „U zemlji snova i stvarnosti“ u novinama *The Times* 24. travnja 1975. na strani 10. napisao: „Zahvaljujući nadzorom nad jezikom i sposobnost da oblikuje čvrstu strukturu u polumračnoj zoni smušenosti i očaja, 'Ničija zemlja' bjelodano je djelo našeg najboljeg živućeg dramatičara“. ⁶² Publika je hrlila u kazalište podjednako zbog autora i legendarnih glumaca, posebno Johna Gielguda, koji je briljirao u interpretaciji Spoonera i u čijoj je karijeri ta uloga ostala zabilježena kao jedna od najistaknutijih. ⁶³ „Ničija zemlja“ također je postala neposredan hit pa je 15. srpnja prebačena u Wyndham's kazalište na West End, a ukupno se u toj postavi izvodila sve do kraja veljače 1977. i sišla je s repertoara nakon ukupno 444 izvedbe.

Drama „Prijevara“, premijerno izvedena 15. studenog 1978. u Narodnom kazalištu u režiji Sir Petera Halla, kojem je prethodne godine Kraljica dodijelila titulu „viteza“, s glumcima Penelope Wilton u ulozi Emme, Danielom Masseyem u ulozi Roberta i Michaelom Gambonom kao Jerryjem, također je postigla komercijalni uspjeh unatoč ne posve pozitivnim kritikama. Malcolm Page je zapisao: „Pinter je postao konvencionalan.

Priča nam priču o ženinoj ljubavnoj vezi s muževljevim najboljim prijateljem. Iskazane su nam sve potrebne činjenice da shvatimo radnju i ponašanje triju likova; ničeg bezrazložnog, tajanstvenog, ili prijetećeg ne događa se izvan scene. /.../ Štoviše, govor, koji je nekoć pripadao srednjoj klasi, postao je stiliziraniji i elegantniji premda jednako razgovjetan. /.../ Priča njihova ljubavnog trokuta započinje na kraju /.../ i završava na početku“. ⁶⁴

⁶¹ Prema Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 219.

⁶² *ibid.*, str. 251.; Austin E. Quigley, „Time for Change in 'No Man's Land'“, *Pinter at 70, A Casebook*, Edited by Lois Gordon, Routledge, New York and London 2001., str. 56.

⁶³ Prema Richard Eyre & Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, str. 230.

⁶⁴ Malcolm Page, *File on Pinter*, Methuen Drama, London 1993., str. 54.

Michael Billington se osjetio prevarenim: „Ono što me ojađuje je bijedno područje ljudskog iskustva koje istražuje i ta opsjednutost sitnim talasanjem u žabokrećini buržoasko-bogataškog života. /.../ Pinter je prevario [izdao] svoj ogromni talent servirajući ovu vrst visoko-klasne sapunice (ukrašenu s odgovarajućim kulturološkim zaštitnim imenima poput Venecije, Torcella, i Yeatsa) umjesto prave drame“.⁶⁵

„Prijevara“ je 1979. nagrađena nagradom „Drama godine“ koju joj je dodijelilo Društvo West End kazališta.

Od ovog razdoblja nadalje, tekstovi o Pinteru pojavljuju se i u raznim tabloidima; osim kanonskog pisca stekao je i status „slavne osobe“. Pinterov privatni život postao je javan što je prilično poremetilo njegov odnos s novinarima.

d) Četvrto razdoblje

Narednih godina Pinter je uglavnom pisao filmske scenarije, povremeno režirao – kako svoje tako i tuđe drame – i glumio. U ovom razdoblju neki kritičari i publika stekli su dojam da Pinter kao dramski pisac više nema što reći i da je zapao u izvjesnu stvaralačku krizu. Međutim, ipak su mu ostali vjerni i nastavili prilaziti kao etabliranom piscu čiji su imidž prethodno sami konstruirali, pa je on kao takav stekao neki „kritičarski način života“ koji „pripada“ kritičarima koji su ga prethodno lansirali kao kazališni proizvod.

Pinter je iz ladice izvukao dramu „Staklenik“, napisanu 1958., i postavio ju u svojoj režiji u Hampstead kazalištu u Londonu 24. travnja 1980., a potom je prebačena u Ambassadors kazalište na West End. Michael Billington, u to doba kazališni kritičar novina *The Guardian*, napisao je: „'Staklenik' je jedna od Pinterovih najboljih drama: ona koja tematizira crvljivu korupciju birokracije, tajnovitost vlade, raskol između jezika i iskustva. Također otkriva žestinu Pinterove političke orijentacije“.⁶⁶

Dvije godine kasnije, 14. listopada 1982., na sceni Cottesloe u Narodnom kazalištu premijerno su izvedene tri Pinterove jednočinke – „Neka Aljaska“, „Obiteljski glasovi“ i „Kolodvor Victoria“ – pod zajedničkim naslovom „Druga mjesta“, u režiji Sir Petera Halla.

⁶⁵ Michael Billington, „Betrayal“, *The Guardian*, 16. studenog 1978.

⁶⁶ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 105.

Dok je u prethodnim svojim dramskim djelima Pinter pridonosio svom „zagonetnom“ imidžu podržavanom od strane tiska, ove tri kratke drame iznenadile su kritičare.

Posebno „Neka Aljaska“, utemeljena na knjizi „Buđenja“ Olivera Sacksa, gdje se Pinter usredotočio na opis buđenja žene Deborah koja je oboljela od bolesti spavanja kao šesnaestogodišnjakinja i probudila se nakon dvadeset i devet godina. Ulogu Deborah interpretirala je Judi Dench i sve su kritike bile vrlo povoljne. Michael Coveney je u *The Financial Times*-u proglasio Denchinu izvedbu „izvanrednom svečanošću“⁶⁷; a Robert Cushman napisao je u *The Observer*-u: „/.../ ona [Dench] je zaista totalni teatar“.⁶⁸ Irving Wardle je u *The Times*-u od 15. listopada 1982. primijetio da Pinterova nova drama „predstavlja njegovo [Pinterovo] prelaženje na novi teritorij. Što je vrlo neobično za ovog autora, u programskoj knjižici drama se pojavljuje s navodom o književnom predlošku...“⁶⁹ A Sheridan Morley je u *Punch*-u ustvrdio: „/.../ umjesto da se [Pinter] vrati prijašnjim trijumfima, 'Neka Aljaska' navodi na pomisao da se sad Pinter zapravo kreće u nekom posve novom smjeru. Prvenstveno, i do skrajnosti neobično za njega, drama je ponikla iz knjige, i to knjige o medicinskoj pojavi“.⁷⁰

Uistinu, ovi kritičari bili su vidoviti jer je, nakon „Neke Aljaske“, Pinter započeo novu stvaralačku fazu u kojoj su nastala kraća dramska djela, a s izrazitom „političkom“ ematikom: „Još jednu, pa bog“ (premijerno izvedena 13. ožujka 1984. u Lyric kazališnom studiju u Hammersmithu, s Alanom Batesom u glavnoj ulozi, i u Pinterovoj režiji), „Gorski jezik“ (20. listopada 1988. u Narodnom kazalištu, s vrhunskim glumcima poput Michaela Gambona, Eileen Aitkins i Mirandom Richardson u glavnim ulogama, u Pinterovoj režiji), „Zabava“ (31. listopada 1991. u Almeida kazalištu u Pinterovoj režiji) i „Pepeo pepelu“ (12. rujna 1996. u Royal Court kazalištu u Pinterovoj režiji). Od „Prijevara“ Pinter nije napisao nijednu cjelovečernju dramu, a između ovih „političkih“ ramskih tekstova napisao je i cjelovečernje drame „Mjesečina“ (premijerno izvedenu 7. rujna 1993. u Almeida kazalištu, u režiji Davida Leveauxa) i „Proslavu“ (16. ožujka 2000. u Almeida kazalištu, u svojoj režiji), a to je – ujedno – njegovo posljednje dramsko djelo.

⁶⁷ ibid., str. 284.

⁶⁸ ibid.

⁶⁹ Prema Yael Zarhy-Levo, „Pinter and the critics“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 219.

⁷⁰ ibid., 220.

Kritičari su prema političkim Pinterovim dramskim tekstovima bili podijeljeni – pozitivni i/ili negativni. Od mladih kritičara Pinter je uglavnom dobivao negativne, pa i uvredljive osvrte. Ovdje bih samo istaknula recenziju Polly Toynbee s naslovom „Majstor neumjerenih tišina“, najprije objavljenom u *The Guardian*-u 29. rujna 1990., u kojem autorica sumira zapažanja drugih kritičara sa svojim. Aludirajući na neke kritičare koji su izjavili da je „sve stvar careva novog ruha“, Toynbee se usredotočila na nekoliko retoričkih pitanja: „Ali gdje je car? Je li ruho povješano oko nekog praznog prostora?“ O Pinterovim ranim razdobljima stvaranja napisala je: „Pinter je uvijek bio zagonetan. Nije se otkrivao. Tišine, neizgovorena prijetnja, odstranjivanja i dvosmislenosti drama bila su ostavljena književnim kritičarima da ih oni sami pokušaju odgonetnuti... Zar nam nije dao ključ zagonetke? Pinter nam nije dao ključ“. ⁷¹ O Pinterovu stavu u „novoj fazi“ njegove karijere Toynbee je primjetila: „Pinter ovih dana nije aforističan, opskuran ili dvosmislen. On se pokazuje kao prilično običan“. ⁷² A o Pinterovoj „političkoj fazi“ i kontroverzijama koje je izazvao, zaključila je: „Pinterova 'politika' uništila je njegovo pisanje“ što znači da se njegova „'politika' umiješala da prikrije procijep u kojemu je njegovo pisanje nekad bilo“. Toynbee je svojim ostrim perom još dodala da „sva Pinterova nakostružena ljutnja i bijes možda imaju nešto u vezi s frustracijom izazvanom spisateljskom blokadom, koja traje tako dugo“. ⁷³ Premda mu je odala priznanje da, „ako više i ne piše drame, nastavlja kao najbolji scenarist“, ali je potom nastavila s raspravom može li se već procijeniti hoće li njegove najpoznatije drame iz ranijih razdoblja „ući u kanon stalno izvođenih klasika...

Ali, čak ako one [te drame] na koncu postanu neizvodive, ostati će kao izuzetno važni književni spomenici“. ⁷⁴ Ovaj osvrt ujedno iznosi i stav nekih drugih kritičara da Pinterova pretpostavljena „niska produktivnost“ i karakteristika njegova najnovijeg dramskog djelovanja dovodi u pitanje njegov kanonski status. Premda se ovakva propitivanja i sumnje odnose prvenstveno na Pinterov otvoreno politički korpus, također se dotiču i njegovih ranijih djela. Dakle, kritika Polly Toynbee predstavlja izvjestan preokret u procesu recepcije Pinterovog dramskog djela.

⁷¹ Polly Toynbee, „Master of Strident Silences“, *The Guardian*, 29 September 1990, str. 23. i *Guardian Weekly*, 14 October 1990, str. 24.

⁷² *ibid.*

⁷³ *ibid.*

⁷⁴ *ibid.*

Umjereniji je bio kritičar Alan Franks koji je u svom osvrtu, „Nesazrijevanje Harolda Pintera“ objavljenom u *The Times Saturday Review*, nakon premijere dramskog teksta „Zabava“ napisao: „Dvadeset se godina vrijednost drama, od „Rođendana“ 1958. do „Prijevara“ 1978., osporavala zbog toga što se činilo da gomilaju i skrivaju značenje, a sad njihov autor navlači na sebe jednako neprijateljstvo zbog toga što je potpuno jasan.“⁷⁵

Međutim, „Mjesečina“ je polučila uspjeh kod kritičara, tim više što su u drami prepoznali „starog“, dobro im poznatog Pintera kakvog su i sami bili konstruirali. Benedict Nightingale je u *The Times*-u objavio: „Pinter se, takoreći, vraća 'Povratku'; 'Mjesečina' označava izvorni povratak obliku“.⁷⁶ Charles Spencer je osjetio „veliko olakšanje u otkriću da je [Pinter] napokon odlučio da nas sačuva od svoje politike“.⁷⁷ Martin Hoyle je u svom osvrtu primijetio: „Britanski najveći živeći dramski pisac dao je na izvođenje svoju prvu cjelovečernju dramu nakon 15 godina i ona iznosi na vidjelo zbir pinterizama po narudžbi: neiskrenu otmjenost, šokantne riječi od četiri slova, tajanstvene šifrirane razgovore, osobne spletke“.⁷⁸

Kratka drama „Pepeo pepelu“ ostavila je kritičare zatečenima, zbunjenima i nezadovoljnima. Nisu mogli odrediti o kakvoj se drami radi i nisu znali kamo da je smjeste nakon „Neke Aljaske“, političkih komada i „Mjesečine“, pa su je jednostavno „pokopali“. John Casay je u *The Daily Telegraph*-u objavio osvrt s naslovom „Radi se o ničemu – i svačemu“,⁷⁹ što sve govori. A Charles Spencer je u istim novinama potom napisao: „'Pepeo pepelu' ostavlja dojam blijede imitacije njegovih [Pinterovih] ranijih – i boljih – drama. /.../ Snažna je slutnja da ovaj put car možda zbilja ne nosi nikakvu odjeću.“⁸⁰ Jack Tinker u svom se osvrtu upitao: „Stvarno ili nestvarno? [parafrizirajući Pintera]⁸¹ Kolektivno sjećanje ili prije nesuvisla fantazija?“⁸²

Pinterovo posljednje dramsko djelo „Proslava“ premijerno je izvedeno 16. ožujka 2000. zajedno s ponovnim uprizorenjem njegove prve drame „Soba“. Obje je drame režirao autor, s britanskim najpoznatijim glumcima. Većina kritičara hvalila je zabavnu

⁷⁵ Alan Franks, „The Unmellowing Harold Pinter“, *The Times Saturday Review*, 19. listopada 1991.

⁷⁶ Benedict Nightingale, „Moonlight“, *The Times*, 8. rujna 1993.

⁷⁷ Charles Spencer, „Review of 'Moonlight'“, *The Daily Telegraph*, 9. rujna 1993.

⁷⁸ Martin Hoyle, „Moonlight“, *The Mail on Sunday*, 12. rujna 1993.

⁷⁹ John Casey, „It's about Nothing and Everything“, *The Daily Telegraph*, 18. rujna 1996.

⁸⁰ Charles Spencer, „Review of 'Ashes to Ashes'“, *The Daily Telegraph*, 20. rujna 1996.

⁸¹ Pogledati bilješku 3

⁸² Jack Tinker, „Ashes to Ashes“, *The Daily Mail*, 20. rujna 1996.

„Proslavu“, autora-redatelja, glumce i scenografiju. Neki su zamijetili sličnost između prve i posljednje drame. Primjerice, Sussanah Clapp je zabilježila: „'Proslava' je izravan potomak 'Sobe'; obje su priče o moći i uljezima“.⁸³ A to je potvrdio i Michael Billington u svom osvrtu: „/.../ unatoč svim vidljivim oprečnostima, bio sam iznenađen neobičnom sličnošću dviju drama“.⁸⁴

Godina 2000. prošla je u znaku proslave Pinterova 70. rođendana što je naveliko popraćeno u tisku. Pinterova karijera dramskog pisca, koja je započela kritičkim neprihvatanjem, kulminirala je u njegovu stjecanju svjetske reputacije, a posebno kad je tri dana nakon svog 75. rođendana, 13. listopada 2005., proglašen dobitnikom Nobelove nagrade za književnost. Sljedećeg dana pojavili su se brojni komentari na nagradu. U *The Daily Telegraphu*-u mogli su se pročitati navodi obrazloženja Nobelovog komiteta: „On se [Pinter] općenito smatra najistaknutijim predstavnikom britanske drame u drugoj polovici 20. stoljeća. Da zauzima položaj modernog klasika ilustrira što mu je ime ušlo u jezik kao pridjev koji opisuje specifičnu atmosferu i ambijent u drami: 'pintereskan““. Zatim: „Njegove [Pinterove] drame najprije su smatrane kao inačica teatra apsurdna, ali su poslije prikladnije okarakterizirane kao 'komedije prijetnje', žanr gdje nam pisac dopušta da prisluškujemo igru nadređenosti i podređenosti u svakodnevnom razgovoru“.⁸⁵

Unatoč općem slaganju da Pinter zaista zaslužuje Nobelovu nagradu, nekolicina kritičara još uvijek se negativno osvrnula ocrnjujući njegove izrazito političke drame. Primjerice, Charles Spencer je u *The Daily Telegraphu*-u objavio: „U svojim dramama ranog i srednjeg perioda, Pinter je stvarao zagonetnu atmosferu namjerno ne otkrivajući podatke koje bi većina dramatičara smatrala bitnima. /.../ Od 1980-ih, međutim, Pinter je postao daleko više politiziran. /.../ Nažalost, ova adolescentna politika prožela je njegove drame. Čini mi se da njegova najnovija ponuda svjedoči o naglom urušavanju talenta jer joj nedostaju ono bogatstvo i ona dvosmislenost najvećih djela“.⁸⁶ U *The Guardianu*-u je objavljen komentar pod naslovom „U pohvalu... Harolda Pintera“, koji se također odnosi na polemiku oko Pinterove politike: „Pa ipak, nagrada Haroldu Pinteru ne mora naići na sveopće odobravanje. Premda je njegov raniji uspjeh na pozornici bio s dramama poput

⁸³ Sussanah Clapp, „'The Room' and 'Celebration““, *The Observer*, 26. ožujka 2000.

⁸⁴ Michael Billington, „Space Invaders“, *The Guardian*, 23. ožujka 2000.

⁸⁵ „Extracts from the Citation“, *The Daily Telegraph*, 14. listopada 2005.

⁸⁶ Charles Spencer, „Happy Birthday Party for Harold Pinter“, *The Daily Telegraph*, 14. listopada 2005.

'Povratak' i 'Pazikuća', sad zasigurno pohranjenima u kanonu, g. Pinter se nikad nije bojao upotrijebiti šire poprište – uključujući stranice ovih novina – da prozrači svoje političke stavove“.⁸⁷ Sam Harold Pinter bio je iznenađen dobitkom Nobelove nagrade: „Zašto su mi dali nagradu, ne znam. Nisam vidio obrazloženje. Ali pretpostavljam da su morali uzeti u obzir moje političke djelatnosti s obzirom da je moj politički angažman uvelike dio mog djela. Provlačio se kroz mnoge moje drame“.⁸⁸

U svom govoru emitiranom 7. prosinca 2005., prigodom dodijele Nobelove nagrade kojoj osobno nije prisustvovao, Harold Pinter je naglasio: „U 1958. napisao sam sljedeće: 'Nema velike razlike između onog što je stvarno i što je nestvarno, ni između onoga što je istinito i lažno. Nešto nije nužno ni istinito ni lažno; može biti i istinito i lažno.' Vjerujem da ove izjave još uvijek imaju smisla i da još uvijek odgovaraju prezentiranju stvarnosti kroz umjetnost. Dakle, kao pisac ostajem im vjeran, ali kao građanin ne mogu. Kao građanin moram pitati: Što je istinito? Što je lažno?“⁸⁹

⁸⁷ „Comment and Debate: In praise of ... Harold Pinter“, *The Guardian*, 14. listopada 2005.

⁸⁸ Michael Billington, „Harold Pinter Nobel Laureate in His Own Words“, *The Guardian*, 14. listopada 2005.

⁸⁹ Pogledati bilješku 3.

1.2. Recepcija Harolda Pintera u Hrvatskoj

Hrvatska kazališna publika prvi put se susrela s britanskim dramatičarom Haroldom Pinterom 5. studenog 1964. kad su njegove jednočinke „Kolekcija“ i „Ljubavnik“ premijerno izvedene u Zagrebačkom dramskom kazalištu, današnjem Dramskom kazalištu Gavella u Zagrebu. Otada do 2012. u Hrvatskoj su postavljene njegove drame „Povratak“, „Kuhinjski lift“, „Krajolik“, „Stara vremena“, „Rođendan“, „Ničija zemlja“, „Prijevara“, „Pazikuća“ i „Gorski jezik“. Ovaj sam pregled podijelila prema tim razdobljima.

a) 1964-1965.

Dva dana prije premijere u kulturnoj rubrici *Večernjeg lista* objavljen je članak najave predstave pod naslovom „'Pjesnik šutnje' na zagrebačkoj pozornici“. Novinar s inicijalima A. M. predstavio je Pintera „najzanimljivijim predstavnikom suvremene europske dramaturgije“.⁹⁰ U daljnjem tekstu novinar je naveo Pinterove bio-bibliografske podatke i nazvao ga pjesnikom šutnje „jer smatra da je čovjek najiskreniji kad šuti – tada nema prilike da laže. Riječi su prema Pinteru sredstvo naše obrane od osamljenosti, pa zato nikad nisu iskrene“.⁹¹

Sljedećeg dana, 4. studenog 1964. u kulturnoj rubrici novina *Vjesnik* tiskan je članak „Dvosmislenost govora“ potpisan inicijalima D. F. Ovaj je novinar istaknuo: „Ime Harolda Pintera još je uvijek nepoznato našoj kazališnoj publici. To nije ni čudno jer je dosad kod nas izvođeno samo jedno njegovo djelo: 'Atelje 212' dao je prošle godine njegova 'Nadstojnika' s kojim je gostovao i u Zagrebu. Na Zapadu je Pinter veoma poznat i njegovo ime ide u red najvećih suvremenih dramskih pisaca“.⁹²

Ovaj je novinar potom opisao Pinterovu poetiku, ističući značenje tišine i govora te citirajući dijelove Pinterovog referata „Pisanje za kazalište“ (Writing for the Theatre) kojeg je Pinter izložio na festivalu National Student Drama u Bristolu 1962. Dana 5. studenog 1964., hrvatsko izdanje novina *Borba*, najavilo je dramu na sličan način poput prethodno navedenih pišući o Pinteru, njegovim bio-bibliografskim podacima i poetici.

⁹⁰ A.M., „'Pjesnik šutnje' na zagrebačkoj pozornici“, *Večernji list*, 3. XI. 1964.

⁹¹ *ibid.*

⁹² D. F., „Dvosmislenost govora“, *Vjesnik*, 4. XI. 1964.

Članak s naslovom „'Kolekcija' i 'Ljubavnik' Harolda Pintera – prva premijera Zagrebačkog dramskog kazališta“ potpisan je inicijalima Z. Z.⁹³

Prvi osvrt objavljen je u *Večernjem listu* 7. studenog 1964. s nadnaslovom „Zanimljiva predstava, ali za manju scenu“ i naslovom „U zatvorenom krugu“. Autorica Marija Grgičević je napisala: „Ekskluzivni eksperiment kao što je najnovija premijera Zagrebačkog dramskog kazališta može biti i zanimljiv i kazalištu, ali tek za kazalište koje ga izvodi u toku jedne bogatije sezone, pa i onda – na maloj sceni. Ovako, kad kao prvu premijeru sezone – na koju je trebalo čekati do početka studenog – dobivamo predstavu prema kojoj zbog njene bizarnosti već premijerna publika izražava negodovanje, moramo se zapitati kakvu to igru ZDK igra sa svojom publikom, dozivajući je (što je samo po sebi pohvalno) kroz klubove prijateljstva, a istovremeno odbijajući je takvim neumjesno planiranim repertoarskim postupkom“.⁹⁴

Grgičević dalje opisuje dramsko stvaralaštvo Harolda Pintera ističući da je ono izniklo na suprotnom polu od 'gnjevnih' i socijalno angažiranih, negirajući istovremeno i socijalnu angažiranost i realistički konformizam. Iako je blizak Beckettu i Ionescu, Pinter ne stvara 'antiteatar', već u njegovom djelu dominira dinamika igre kroz sasvim konkretne životne situacije. Njegovi likovi nisu ni realistički karakteri ni metafora iz teatra apsurda, a kad govore banalnosti ne čine to zato da bi kroz njih iznenada izrazili neki egzistencijalni smisao kao kod Becketta, niti im je govor sam po sebi dominantan element igre kao kod Ionesca. Zarobljeni u vrlo realne situacije, oni govore ne da bi se otkrili i približili drugome, već se govorom kamufliraju i brane od 'užasa komunikacije' koji nastupa tek u trenucima tišine. Jer, kako kaže Pinter, 'otkriti drugome siromaštvo koje je u nama i suviše je strahovita mogućnost' “.⁹⁵

Grgičević potom analizira jednočinke te zaključuje da su po motivima međusobno srodne: /.../ „i u jednoj i u drugoj jednočinki motiv je bračni trokut, o kojemu ne znamo da li je stvaran ili fiktivan, jer je prošlost likova isto tako neizvjesna kao i budućnost“.⁹⁶ Ona je, međutim, impresionirana režijom Georgija Para ističući da „precizno je izradio svaki detalj svoje predstave, nastojeći istaknuti smisao koji se nalazi iza samog teksta, no tek u

⁹³ Z. Z., „'Kolekcija' i 'Ljubavnik' Harolda Pintera – prva premijera Zagrebačkog dramskog kazališta“, *Borba*, 5. XI. 1964.

⁹⁴ M. Grgičević, „Zanimljiva predstava, ali za malu scenu. U zatvorenom krugu“, *Večernji list*, 7. XI. 1964.

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ *ibid.*

drugom dijelu predstave, u jednočinki 'Ljubavnik' uspjelo mu je da izraziti nagovijesti i dimenzije onoga što Pinter ostavlja neizrečenim⁹⁷. Grgičević je također visoko ocijenila glumce, posebno Nevu Rošić koja je igrala ulogu Sarah.

Jozo Puljizević potpisao je osvrt „Kolekcija ljubavnika“ objavljen u *Vjesniku* 7. studenog 1964. i napisao: „Harold Pinter na našoj pozornici nije dobio buran aplauz. Slava će ipak pripasti njemu jer će uspjeti zbuniti snobove koji će mu se diviti, ali ga neće razumjeti. Snobovima će to, međutim, biti dosta, čak i previše da utuku vrijeme do slijedeće premijere, teatar neće izgubiti na ugledu ako izvodi Pintera koji inspiriran banalnom fabulom izražava jedan svijet čije komunikativne sigle ne razumiju pravo ni sami nosioci radnje. Kod Pintera je sve moguće, ali zato ništa ne treba uzeti ozbiljno. Njegovi su ljudi ličnosti koje nemaju cilja, raspolažu izvjesnim sredstvima, u prvom redu, naravno, govorom u čiju vrijednost toliko temeljito sumnjaju da govore na krivim mjestima, šute upravo onda kad bi trebalo da kažu ljudsku riječ o sebi, neprekidno se međusobno provociraju smišljeno režiranim nesporazumima, na klavijaturi osnovnih ljudskih emocija od početka udaraju krive, lažne tonove, hvale se svojom spoznajom da je relativno – njegovi su ljudi zaista ličnosti koje na pozornici ne mogu pružiti uvjerljive dokaze ili obavještenja 'o svom proteklom životu, o svom sadašnjem bavljenju ili o svojim težnjama'. Njegovi su ljudi groteske suvremenog čovjeka koji živi u civilizaciji čiji smisao ne shvaća, jer ne uspijeva shvatiti smisao svoje nužnosti u toj civilizaciji. Možda u rečenicama njegovih junaka ima nečeg od autentičnih glasova s magnetofonske vrpce koja je snimala u diskontinuitetu govor raznih ljudi u raznim situacijama, a ličnosti su samo zato na pozornici da budu sredstva montaže tih replika“⁹⁸.

U ovom navodu zamjećuje se kako se Puljizević približio poimanju Pinterove poetike, premda njegova zapažanja odaju izvjesne ideološke predrasude u odnosu na omalovažavanje kazališne publike i karakterizaciji Pinterovih likova te njihovog svijeta. Kritičar ovdje traži razloge, motive, uzroke i posljedice, logiku, a budući ih ne otkriva očito ne nalazi ni smisao ovih kazališnih djela. Puljizević vjeruje da teatar od svih umjetnosti ima najveću sugestivnu snagu u masama, da je pozornica više nego tek *praktikabl* na kojem se ljudi kreću po liniji trajne i neuništive težnje da se bilo kako

⁹⁷ ibid.

⁹⁸ Jozo Puljizević, „Kolekcija ljubavnika“, *Vjesnik*, 7. XI. 1964.

afirmiraju, pa čak i po cijenu degradacije, što ne nalazi kod Pintera kojeg prema tome smatra pripadnikom suvremenih devijacija modernog teatra. Svojim specifičnim stilom, u svom osvrtu Puljizević nastavlja s opisivanjem radnje i zaključuje: „Igrajući se tako neobuzdano s ogromnom masom nesporazuma, Pinter je i na zagrebačkoj pozornici završio u znaku nesporazuma“.⁹⁹ Puljizević potom naglašava da aplauz na kraju obiju izvedbi zaslužuju glumci, čiji doprinos ističe i hvali, uz onaj redatelja Para: „Svi su ti glumci zaslužili aplauz publike jer su snagom svoje nedvojbene životne uvjerljivosti u mnogome pomogli da Pinterove drame ne ostave publiku u takvoj nedoumici kakva se dugo ne bi pamtila na našoj sceni“.¹⁰⁰

Srećko Lipovčan objavio je 11. studenog 1964. osvrt s naslovom „Nesporazumi sporazumijevanja“ u rubrici Svjetlosti pozornice *Studentskog lista*. Osvrt je negativan, a Lipovčan ga je usredotočio oko nekoliko, gotovo pa retoričkih, pitanja: „Što s Pinterom? I zašto Pinter, i ako Pinter, onda zašto baš ovaj? Zagrebački debi s ovim dramskim tekstovima nije afirmirao potrebu njegova stavljanja na scenu, osim ako se ne teži predstavljanju kurioziteta modernih struja u europskom teatru. Sve se ipak svelo jednostavno na izazivanje publike koja je doduše bila i morala biti više nego zadovoljna kreacijama glumaca – ali to je sasvim nedovoljan argument. Čitavu 'Pinterovsku' ekipu ZDK poznajemo i vrlo dobro i ne moramo se ovom predstavom ponovo osvjedočiti o njihovim mogućnostima i kvalitetama. Još jednom, zašto ovaj Pinter u Zagrebu?“.¹⁰¹

U časopisu *Republika*, Nikola Batušić osvrnuo se na drame „Kolekcija“ i „Ljubavnik“ primjećujući da „proglašene su 'teatrom šutnje', koji je neprikladan, nerazumljiv i nepotreban našoj publici. Osim u prigodnoj brošuri, što je izdana povodom premijere, nigdje nije bilo prilike pročitati nešto više o biti te 'šutnje', o značenju te scenske, literarne ili estetske kvalitete, koja bi svojom dominantnošću mogla tako usmjeriti tok kazališne predstave, da bi ona cijelim svojim obilježjem bila prožeta tom toliko puta podcrtanom 'šutnjom'“.¹⁰² Batušić je pritom istaknuo kako je Pinter došao na hrvatsku scenu kao relativno nepoznat pisac, s daleko manjom reputacijom i reklamom, nego što su svojedobno u hrvatsku kazališnu sredinu bili importirani Ionesco i Beckett čije je vrijeme

⁹⁹ ibid.

¹⁰⁰ ibid.

¹⁰¹ S. Lipovčan, „Nesporazumi sporazumijevanja“, *Studentski list*, 11. XI. 1964.

¹⁰² Nikola Batušić, „Jesenja kazališna sezona – tri premijere Sartre, Pinter, Moliere“, *Republika*, 21 (1965) 2/3, str. 113-116.

za hrvatska kazališta očito prošlo, a premda zaboravljeni – naročito Beckett – oni su već postali klasici koje bi – prema Batušićevu sudu – ipak trebalo ponovno postaviti na scenu, posebno Beckettovu dramu „U očekivanju Godota“. I Batušić, među inim kritičarima, propituje zašto su Pinterove drame postavljene u Zagrebu i piše: „Ne vjerujem da će Pinter doživjeti u Zagrebu mnoge reprize svojih drama, niti da će mu se igrati i druga djela, ali samo apriorno negiranje i „Kolekcije“ i „Ljubavnika“ jednako tako kao što bi i bezrazložno i slijepo pljeskanje zavaralo objektivnost, ne može razbistriti neka osnovna pitanja u njegovom teatru, a još manje u predstavi, koju je režirao Georgij Paro“. ¹⁰³

Batušić potom posvećuje čitav pasus Ionescou analizirajući njegovu dramaturgiju koju pretpostavlja Pinterovoj i, usput, primjećujući da je Pinter nešto „baštinio od Ionesca“ ¹⁰⁴ poput dramske situacije i jezika; međutim i dalje u svojim usporedbama pridaje prednost Ionescou dok Pintera osporava i naposljetku zaključuje da „Ionescovo briljantno žongliranje logičnim i potpuno nelogičnim skupovima riječi, koje je na mnogim mjestima virtuosno protkano fonetičkim zagonetkama, kod Pintera prelazi vrlo često u monosilabne suhoparne konstatacije, u škrtost govornog materijala, što je i samog autora i njegove kritičare dovelo do toga, da zajednički proglase Pintera pjesnikom šutnje“. ¹⁰⁵

Unatoč takvim relativno nepovoljnim osvrtima, Pinterove jednočinke „Kolekcija“ i „Ljubavnik“ zadržale su se na repertoaru do 24. listopada 1965. kad se prikazivanje okončalo, a nakon ukupno 30 izvedbi.

b) 1967.

Dvije godine kasnije, 18. veljače, Pinterova drama „Povratak“ postavljena je na Malu scenu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, ponovno u režiji Georgija Para. U *Večernjem listu* od 21. veljače 1967. pod naslovom „Psihologija stada“ Marija Grgičević je napisala: „Ambicioznija, strastvenija, u svakom pogledu snažnija od viđenih jednočinki 'Kolekcija' i 'Ljubavnik', Pinterova nova drama 'Povratak', koja se daje u režiji Georgija Para na Maloj sceni HNK nesumnjivo će privući pažnju kazališne publike.

¹⁰³ ibid.

¹⁰⁴ ibid.

¹⁰⁵ ibid.

To je drama tako snažnih sukoba, mržnji, borbe za moć u obiteljskom krugu, koja svojom elementarnom brutalnošću podsjeća na odnose u životinjskom krdu. Junaci su ljudi amoralni, odrasli izvan zakona, neosjetljivi na građanske norme, i njihovi međusobni odnosi izbivaju između ispoljavanja moći i podnošenja poniženja. Ništa nije do kraja objašnjeno, kao ni u životu. /.../ Ljudski odnosi se tu zapliću u nerazrješiv čvor, pojedinci djeluju protiv drugih, pronalaze i gađaju njihove ranjive tačke, ali nikad ne objašnjavaju sami sebe. Ne može se sa sigurnošću govoriti o njihovim motivima, jer su oni zastrti velom tajne. Lica ne poznaju dovoljno sama sebe da bi nam se mogla do kraja otkriti. No upravo u neizrečenom ostatku te teške drame, zadržana je i njena sugestivna moć¹⁰⁶

Grgičević je pohvalila redatelja Georgija Para kao i glumce, posebno Aleksandru-Sašu Violać u ulozi Ruth: „Nema sumnje, Ruth je izvrsno, dosad najveće glumačko ostvarenje Saše Violać¹⁰⁷

Pod naslovom „Tragična komika“, Jozo Puljizević napisao je u *Vjesniku* od 21. veljače 1967. sljedeći komentar: „I dok je Pinterov 'Ljubavnik' sav u nedorečenostima koje provociraju na asocijaciju (a u Parovoj prvoj režiji i na simboliku), ova je drama mnogo cjelovitija i 'mirnija', podređena ideji vodilji a ne rečeničkoj arabeski. No unatoč tome čvršćem dramaturškom materijalu Pinterov 'Povratak' će vas zabaviti i vješto komponiranim a originalnim anegdotama iz lagera nekog dobrog nadrealističkog repertoara koje gotovo ni u jednoj sceni nisu same sebi svrha, no veoma dobro stoje u službi oslikavanja realistički tačne ali neodoljivo bizarne atmosfere¹⁰⁸

Analizirajući atmosferu, Puljizević je istaknuo zasluge redatelja, glumce i sve involvirane – poput scenografa, kostimografa i prevoditelja – Ivu Juriša, koji je također preveo „Kolekciju“ i „Ljubavnika“.

Kritičarka Mani Gotovac objavila je osvrt „Između šutnje i govora, između igre i zbilje“ u *Telegramu* 24. veljače 1967. Gotovac je postavila pitanje: „I šta je u stvari taj 'Povratak'? Da li paradigma situacije modernog erotizma, naturalistička drama o animalnosti zatvorenog kruga jedne porodice ili metafora suvremenog svijeta u kojem su ljudi objekti bez misli i akcije? Je li to burleska čiji je izvor u apsurdu ili ironična igra sačinjena od današnjih literarnih motiva? Koliko u svemu tome ima blefa jednog artista, a

¹⁰⁶ M. Grgičević, „Psihologija stada“, *Večernji list*, 21. II. 1967.

¹⁰⁷ *ibid.*

¹⁰⁸ Jozo Puljizević, „Tragični humor“, *Vjesnik*, 21. II. 1967.

koliko istinske dramatike ovoga vremena? I zašto na koncu ta strukturna razdvajanja stajališta za i protiv Pintera, ta dihotomija onih koji ga uspoređuju s Beckettom i onih koji u njegovoj dramaturgiji vide samo pomodarski materijal za snobove ili atraktivnost zabranjenog voća za engleske puritance?“.¹⁰⁹

U svojoj analizi, Gotovac je potom zamijetila da su dvojbe razumljive, stoga što „Pinterova dramaturgija neobična je i teško je svrstati je u bilo kakve sheme; slojevitost djela pričinja se u trenucima nedohvatljivom, u trenucima nepostojećom, i teško je uopće razgrnuti, rastvoriti i odrediti taj neodređeni, naslućeni, neiskazani svijet Pinterove scene. On je naime sasvim sigurno dosljedan u svojim stalnim izmicanjima, bjegovima, pružanju mogućnosti da sve interpretira na mnogo načina, da upravo u času kad se učini da je enigma upravo riješena, otkrivena, sve krene drugim, novim tokovima, izmakne i opet je varka“.¹¹⁰

Gotovac, međutim, ističe neke konstante Pinterova svijeta i njegovih dramaturških rješenja. U prvom slučaju, ona je zamijetila osjećaj tjeskobe, nelagode i nespokojstva: „Sve to što bi trebalo da izgleda kao život dobija oblike jedne paranoidne more. /.../ Nemoguće je otkriti istinu Pinterovih lica“.¹¹¹ Drugo, Gotovac je zaključila da je u svojim dramaturškim postupcima Pinter također konstantan, premda ne originalan, obzirom da je takav postupak već poznat ne samo u dramaturgiji nego i u prozi, posebno u djelu Kafke: „Još od Kafke pokazuju se nevjerojatni i nenormalni događaji kao normalni i vjerojatni. Takvima ih smatraju lica koja u njima sudjeluju i koja ih stvaraju. Sve to uzrokuje atmosferu iščekivanja, nemira zbog neke pojave, opasnosti, neizvjesnosti. Sve to je u Pinteru kazivano stankama, tišinom, više pokretom nego samim govorom. Govor tih lica je trivijalan, svakodnevnan. 'Govor prikriva našu golotinju' kaže Pinter“.¹¹² Gotovac je također pohvalila redatelja Georgij Para, ističući da njegova interpretacija govori o njegovim srodnostima s ovakvim osjećanjem i pogledom na svijet.

Nikola Batušić oglosio se u časopisu *Republika*: „Kad sam prije tri godine pisao o 'Kolekciji' i 'Ljubavniku' H a r o l d a P i n t e r a dosta sam sigurno tvrdio da su to prva i

¹⁰⁹ Mani Gotovac, „Između šutnje i govora, između igre i zbilje“, *Telegram*, 24. II. 1967.

¹¹⁰ *ibid.*

¹¹¹ *ibid.*

¹¹² *ibid.*

posljednja njegova djela u Zagrebu. Drago mi je što sam se prevario, jer njegov 'Povratak' na Maloj sceni HNK-a uvjerava svakoga u mogućnosti tog pisca".¹¹³

Batušić ističe da je Pinterov razvoj zamjetljiv u dvije komponente, jer se čini da on napušta polje eksperimentatora, gdje i ranije njegov obol avangardnom nije bio naročito velik, budući da su se u strukturama njegovih drama osjećali razni odjeci, i vraća se „dobrim, starim i prokušanim nordijskim dramaturškim principima, stvarajući obiteljsku tragediju našeg vremena".¹¹⁴ Međutim, Batušić primjećuje da Pinter ostaje u svom stilu na taj način što ne zazire od šokantne teme, kojoj bi se mogla prigovoriti izvjesna iskonstruiranost, ali hvali njegovu dosljednost u provođenju vlastite zamisli i preciznost dramaturškog procesa kojim razbija osjećaj nevjerojatnog u gledatelju te ga sve dublje uvlači u srž problema. Batušić tvrdi da Pinter i dalje ostaje udaljen od svih ondašnjih struja i krugova po izboru teme, ali, premda ne negira njegovo dozrijevanje u literarnom oblikovanju likova, upozorava na „izazovnost i slobodu koju gotovo po svaku cijenu želi nametnuti gledaocu".¹¹⁵ Drugu komponentu Pinterova razvojnog puta Batušić nalazi u njegovom jeziku: „Proglasili su tog pisca pokretačem 'teatra šutnje' i taj mu se epitet prišivao i zvano i nezvano. U 'Povratku' se može doći do sasvim suprotnih zaključaka. Lica nam o sebi tokom drame kažu sve. Nema, osim u rečenicama što ih izgovara Ruth, onih dugih i nerazrješivim smislom nabitih stanaka između pojedinih sklopova riječi, kojima ne samo što moramo odgonetavati krajnje domete već i semantička razrješenja. Ovdje je sve potpuno jasno, precizno do u tančine pa ako je ritam govora (literarnog) spor, šturost i česta banalnost rečenice više su sredstvo autorovo u opisu sredine nego stilska značajka njegovih literarnih tendencija. Škrtost njegove rečenice, ma koliko to paradoksalno izgledalo, ne dopušta gledaocu mogućnost neke vlastite nadgradnje i interpretacije, osjeća se da siromaštvo izraza potječe od likova i da sve ono što bismo sami htjeli dodati kao eventualni vlastiti doprinos Pinteru nema odjeka u temeljima njegova dramaturškog postupka".¹¹⁶ I Batušić je impresioniran radom redatelja Para za kojeg je napisao: „Uporna, gotovo sadistička Pinterova dosljednost, postupnost matematički hladna

¹¹³ Nikola Batušić, „Sezona u kazalištu – H. Pinter 'Povratak'", *Republika*, 23(1967) 7/8, str. 209-212.

¹¹⁴ *ibid.*

¹¹⁵ *ibid.*

¹¹⁶ *ibid.*

kao da se radi o laboratorijskom eksperimentu a ne o drami, vodi redatelja G e o r g i j a P a r a u njegovim prilazima sredini i ličnostima 'Povratka'".¹¹⁷

Drama „Povratak“ izvedena je 29 puta prije nego je skinuta s repertoara 17. prosinca 1967.

c) 1969-1970.

Dana 12. travnja 1969., Pinterova jednočinka „Lift za kuhinju“ izvedena je zajedno s „Javnim okom“ (*The Public Eye*) Petera Shaffera u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Redatelj Vanča Kljaković upotrijebio je prijevod Nade Šoljan.¹¹⁸ U osvrtu pod naslovom „Aplauz Vidoviću“ u *Večernjem listu*, Marija Grgičević napisala je slijedeće: „Iako bez osobitih otkrića, čak ponešto razvučena, ta premijera ima uvjeta da bude gledana sa zadovoljstvom. Poslije neusporedivo snažnijeg Pinterova 'Povratka' na našoj sceni postbeketovski 'Lift za kuhinju' u vjernoj, ali nedovoljno dinamičkoj Kljakovićevoj postavi, ostaje bez jače tenzije u svojim prijelomima iz komike u okrutnost“.¹¹⁹

Prema Grgičević, Shafferova drama bila je na premijeri uspješnija, posebno zahvaljujući glumi Ivice Vidovića. Međutim, Nasko Frndić u novinama *Borba* 17. travnja 1969. u svom osvrtu „Izvrсни Dulčić i Vidović“ bio je više impresioniran Pinterom: „Poznati engleski dramatičar Harold Pinter afirmirani je eksperimentator scene koji traži nove, moderne, svježije relacije u mediju teatarske umjetnosti. Njegova jednočinka 'Lift za kuhinju' na prvi pogled prazan je tekst, ali iz slike u sliku pred nama se odvija podtekstualna ljudska drama zavijena u farsu, koja na kraju prerasta u tragediju“.¹²⁰ Frndić je pohvalio Kljakovićevu režiju, naročito glumca Antu Dulčića koji je interpretirao Bena.

„Lift za kuhinju“ prikazan je 29 puta i skinut s repertoara nakon posljednje izvedbe 16. prosinca 1970.

¹¹⁷ ibid.

¹¹⁸ Nada Šoljan prevela je Pinterovu dramu „The Dumb Waiter“ kao „Kuhinjski lift“, ali izveli su je pod naslovom „Lift za kuhinju“

¹¹⁹ M. Grgičević, „Aplauz Vidoviću“, *Večernji list*, rubrika kulturni život, travanj 1969.

¹²⁰ N. Frndić, „Izvrсни Dulčić i Vidović“, *Borba*, rubrika kazalište, 17. IV.1969.

d) Od 1971. do 1981.

Teatar ITD postavio je Pinterov „Krajolik“ 17. veljače 1971. u režiji Mira Marottija. Osvrt Marije Grgičević s naslovom „Mimoilazni dijalozi“ objavljen je u *Večernjem listu* 19. veljače 1971. Ona je opazila da je izvedba ostala uglavnom artificijelna i na koncu svog kratkog osvrta dala neku vrst savjeta: „Neke bi radio-drame, čini se, trebalo ostaviti u domeni medija za koji su pisane, osobito ako se u punoj mjeri ne otkrije teatarski razlog i oblik za njihovu vizualizaciju“.¹²¹ Međutim, Grgičević je zamijetila da monolozi u dijaloškom obliku, od kojih se sastoji „Krajolik“ i koje izgovaraju dva lika, govore o „banaliziranoj temi nepostojanja prave komunikacije među ljudima“¹²² – čime se, ipak, dotakla Pinterove poetike.

Kritičar Dražen Vukov Colić u svom osvrtu „Slijepo crijevo avangarde“ tiskanom u *Vjesniku* bio je elokventniji, premda ništa više impresioniran: „Od čitavog teatra apsurdna u 'Krajoliku' Harolda Pintera ostao je samo bespomoćni skelet: tu oglodane kosti poznatih teza stalno zveckaju neku čudnu misu zadušnicu upravo onom nazoru na svijet koji je prije nekoliko decenija preporodio evropsko kazalište. Tako su u srijedu navečer u kazalištu ITD na premijeri 'Krajolika' čak i oni koji još uvijek nesmiljeno vjeruju da je popisivanje apsurdnosti življenja jedini poštenu pristup ovoj ljudskoj suvremenosti, morali priznati da su epigoni nemoćni i onda kada bitne teze svojih uzora dovedu do kristalne jasnoće. Naime, Harold Pinter upravo je školskom zornošću pobrojio najvažnija beketovska ishodišta, ali nas nije uspio uvjeriti da je ovaj rendgenski presjek u bilo čemu bolji od onog što smo već vidjeli kod samog Becketta. Tu je teatar apsurdna postao toliko dosljedno apsurdan, da je prestao biti teatar“.¹²³

Prikazivanje „Krajolika“ završilo je 6. travnja 1971., nakon ukupno 12 izvedbi.

Premijera Pinterove drame „Stara vremena“ trebala se održati 15. svibnja 1973. u Teatru ITD u prijevodu Sonje Bašić. Međutim, Pinter nije dao dozvolu za izvođenje, pa je premijera odgođena, i predstava se izvela kao „prva javna generalna proba“ – što je bila dosjetka umjetničkog ravnatelja Teatra ITD Vjerana Zuppe. Članak Marije Grgičević pod naslovom „Premijera pod 'zabranom“ i podnaslovom „Javna generalka 'Starih vremena'

¹²¹ M. Grgičević, „Mimoilazni dijalozi“, *Večernji list*, rubrika kulturni život, petak, 9.IV.1971., str.7.

¹²² *ibid.*

¹²³ Dražen Vukov Colić, „Slijepo crijevo avangarde“, *Vjesnik*, 9.II.1971.

Harolda Pintera u Teatru itd“ pojavio se 17. svibnja 1973. Kritičarka je pohvalila režiju Relje Bašića, koji je također igrao Deelyja, te glumice Zdravku Krstulović u ulozi Anne i Nevu Bulić kao Kate. O samom tekstu je napisala da „je Pinterova drama zapravo otvorena, i u njoj se ništa ne iskazuje do kraja, ne zato što bi se htjelo poigravati s radoznalošću publike, već zato da bi se izrazilo neuhvatljivost zbivanja među ljudima – odnosi među likovima mogu se iz izvedbe u izvedbu i modificirati, ostavljajući više prostora sudjelovanju gledaoca. U tom bi se smjeru ova dobro povedena igra mogla razvijati nakon skidanja 'zabrane“.¹²⁴

U svom eseju objavljenom u *Republici*, Nikola Batušić ističe da: „... ostajemo nakon ove predstave ugodno iznenađeni nekim činjenicama. One su, u svojim temeljnim određenjima dvojake, tj. i književne i scenskopraktične. /.../ Pinter je, a to se danas, nakon njegova brojna opusa ponajbolje može vidjeti, zasigurno jedan od onih pisaca koji odgovaraju senzibilitetu današnjega gledatelja prisutnoga oprimantnim sadržajem mitologije suvremena življenja. Dramatik koji se ne razbacuje riječima, štoviše, prozvan škrcem zbog svojih kratkoodsječenih, često i određenih rečenica, pisac koji stanku između dijaloga produžuje u današnjem dramaturškom sustavu možda jedini u onom smislu kako je tu istu kvalitetu zamišljao na razmeđu stoljeća Čehov, slikar skiciozno nabačenih, ali pastoznih karakternih poteza, sve te osobitosti i osebnosti čine Pintera samosvojnim u jednom od tijekova suvremenoga scenskog izraza“.¹²⁵ U odnosu na prethodne Batušićeve osvrt, uočavamo pomak u njegovu poimanju Pintera i izvjesno prihvaćanje dramatičarevog stvaralaštva: „Nazvano i 'kazalištem šutnje' (nikada s dovoljno obrazloženja o dramaturškoj, što će reći estetičkoj vrijednosti te tzv. 'šutnje') Pinterovo scensko djelo ulazi u svakodnevnicu svojim oštrim i prodornim ticalima ne da nam je posve razotkrije, već više u želji za sondiranjem određenih neuralgičnih točaka, ostavljajući tako gledateljima golemu mogućnost vlastita nadograđivanja na locirane, ili često tek naslućene probleme. Pinter neće nikada do kraja ispitati uzroke nekih traumatskih stanja svojih osoba, on se neće nikada zadovoljiti pukim prenošenjem podataka i činjenica, već će tek u nagovijesti određena zbivanja, u pojedinom potezu za oblikovanje nečijega značaja, stvoriti takovo ozračje za gledatelja, da će on – doduše s

¹²⁴ M.G., „Premijera pod 'zabranom““, *Večernji list*, 17.V.1973., str. kritika*osvrti, kazalište

¹²⁵ Nikola Batušić, „Hrvatsko glumište, H. Pinter: 'Stara vremena““, *Republika*, 9 (1976) 7-8, str. 952-955.

dosta napora, ali ipak moći prići stvaranju vlastitih dogradnja na Pinterovu sliku svijeta“.¹²⁶ Batušić konstatira da takav dramaturški sustav nije lak teren za glumca zbog Pinterove „rastresite pređe“¹²⁷, kratkih, odsječenih rečenica, slutnji o prošlim zbivanjima, namjernih zagonetaka, nemogućnosti uspostavljanja fluida između osoba uslijed pomanjkanja čvrstih točaka u slijedu zbivanja; međutim, pohvalio je glumce koji su, ipak, Pinterovu škrtu podlogu uspjeli pretvoriti u scenski razumljivu, vizuelno oblikovanu i „opipljivu“.¹²⁸ Batušić je posebno istaknuo da je Neva Bulić kao Kate „veoma dobro odgovorila onakvim Pinterovim intencijama, kod kojih glumac mora više pasivnim i gotovo nijemim sudjelovanjem stvoriti određenu dramaturšku konstelaciju, jer mu pisac nije dao dovoljno mogućnosti da i riječima potvrdi do kraja svoju nazočnost na sceni. Njen pogled, naizgled prazan, a ipak pun primisli i prisjećanja, njena discipliniranost obavljanju tog posve nezahvalnog zadatka, pomogli su joj da se do kraja predstave iskaže pred gledaocima kao glumica modernog senzibiliteta“.¹²⁹ Za Zdravku Krstulović u ulozi Anne Batušić nije našao iste riječi pohvale, jer je stekao dojam da joj je nedostajalo koncentracije na usredotočivanje na „zakulisni smisao Pinterova teksta“¹³⁰; međutim, naposljetku je ipak odao priznanje njezinoj interpretaciji zaključivši da, kako autor ne nudi glumcu gotovo rješenje nego više naznaku, „Zdravka Krstulović ima, za sebe naravno – a kod takve dramatike moramo i mi prihvatiti to mišljenje, vlastiti ključ za stvaranje dramske figure koju ona možda gleda iz posve drugačije perspektive no gledatelj u dvorani“.¹³¹ Za Relju Bašića Batušić je napisao da „ostajemo iznenađeni kako on svoga Deeleya disciplinirano i gotovo štedljivo vodi kroz predstavu. Miran, bolje reći smiren i koncentriran, usredotočen u otkrivanju podteksta i značenja Pinterovih asocijativnih nijansa, Bašić uspijeva zatomiti mnogu vibraciju i nekontroliranost svoje glumačke osobnosti i možda prvi puta u svom scensko-glumačkom iskustvu pronaći posve nova stvaralačka rješenja“.¹³² Batušić drži uspješnom i Bašićevu režiju, ali na koncu pridodaje

¹²⁶ *ibid.*

¹²⁷ *ibid.*

¹²⁸ *ibid.*

¹²⁹ *ibid.*

¹³⁰ *ibid.*

¹³¹ *ibid.*

¹³² *ibid.*

da smo se našli pred: „... ipak bih ustvrdio, ne i najboljim dramskim djelom ovog engleskog dramatika“.¹³³

Nakon što je Pinter dao svoju dozvolu, drama „Stara vremena“ zadržala se na pozornici Teatra ITD do 30. ožujka 1974. kad se nakon 17 predstava više nije izvodila.

Drama „Rođendan“ izvedena je 17. svibnja 1975. u Splitu, a postavljena je na pozornici Dječjeg kazališta „Titovi mornari“ u dvorani bivšeg kina „Split“, stoga što je Hrvatsko narodno kazalište bilo pod rekonstrukcijom nakon požara koji ga je uništio 13. veljače 1970. U svojoj kritici „Zrelo ostvarenje“, objavljenoj u *Slobodnoj Dalmaciji* 20. svibnja 1975., Anatolij Kudrjavcev je istaknuo: „Jedno je gotovo sigurno – Pinterova je uloga u tom metežu avangardne drame, odnosno antidrame, vrlo istaknuta i povlaštena, a njegove su ideje kvalitetna inovacija budući da se ne daju do kraja svesti ni na ioneskovsko prerusavanje smisla u besmisao, ni na beketovski apsurd ni na suvremene rituale“.¹³⁴

Kudrjavcev je pohvalio glumce i režiju Vlatka Perkovića; međutim, premda je s naklonošću pisao o predstavi, naposljetku je zaključio: „Izvedba koja vjerojatno neće naići na širok prijem, ali koja donosi cijeli niz zanimljivih vrijednosti“.¹³⁵

Kudrjavcev je bio u pravu – nakon 3 izvedbe drama „Rođendan“ se posljednji put prikazala 25. svibnja 1975.

Teatar ITD u Zagrebu postavio je Pinterovu „Ničiju zemlju“ 21. ožujka 1976. u režiji Tomislava Radića. U *Večernjem listu* 25. ožujka 1976., Marija Grgičević objavila je svoj osvrt s naslovom „Pinter – naš sugrađanin?“ u kojem je istaknula: „Teško da smo, osim 'Povratka' u režiji G. Para imali u Zagrebu uspjelije predstave Pinterova djela od ove, koja se odlikuje preciznom režijom i izvanrednim glumačkim ostvarenjima... /.../ Šoljanov je prijevod briljantan, ali nije sasvim jasno zašto se prevodilac toliko trudio da djelo ilustrativno adaptira na zagrebačko podneblje, jer, osim u liku Žličara, kojeg je Z. Madunić sjajno udomaćio u naše društvene sfere, Pinterova verbalna zainteresiranost za Hrvate, pa čak i za Slovence u ovoj predstavi zvuči krajnje neuvjerljivo“.¹³⁶

¹³³ ibid.

¹³⁴ Anatolij Kudrjavcev, „Zrelo ostvarenje“, *Slobodna Dalmacija*, 20. svibnja 1975, str. 7.

¹³⁵ ibid.

¹³⁶ M. Grgičević, „Pinter – naš sugrađanin?“, *Večernji list*, 25.III.1976., str. 10.

U *Republici*, Nikola Batušić je izrazio svoje oduševljenje da je Antun Šoljan „engleski izvornik toliko ponašio i adaptirao, prispodobio ga ovom, posebice zagrebačkom podneblju, da bi se bez grizodušja mogao i kao suautor potpisati na plakatu. Umjesto engleskih, odnosno londonskih parkova i šetališta mi smo u Tuškancu, na Savi i njenim obalama, ambijentirani u zagrebačko ozračje ne samo zemljopisno već kadikad i jezično, osebujno, povremeno izvorno i zanimljivo“.¹³⁷ Međutim, teatrolog nije na isti način bio oduševljen Pinterovom dramom napisavši da „je pri prvom sukobu gledatelja s poznatom već pinterovskom stilskom fakturom koja je tek naizgled zazvučala prisno, gotovo familijarno u svojoj zagrebačko-šoljanovskoj inačici, postalo jasno da će tijekom predstave biti riječi o nesvakidašnjem pokušaju protezanja značenja jednog perifernoga teksta do međa općeljudskih i gotovo bezgranično vrijednih simbola“.¹³⁸ Batušić, dalje, piše kako je Pinterova priča nesvakidašnja samo površnom promatraču na početku u trenucima „prvog sučeljavanja s njenom biti“¹³⁹ – u sukobu dvaju pisaca, uspješnog i moćnog, i drugog manje uspješnog i boema, oko dvaju nazora o književnom stvaralaštvu, životu i umjetnosti, koji se ubrzo pokazuje „efemernim, jalovim, pa i ispraznim“.¹⁴⁰

Batušić nalazi da je verbalno i intelektualno nadmetanje između dvaju protagonista zanimljiva samo toliko dugo dok „Šoljan zabavlja hrvatskim varijantama Pinterovog anglosaksonskog humora“,¹⁴¹ ali drži da pozornost ubrzo splašnjava jer glumci „počinju kliziti nezaustavljivo i bespomoćno s terena duhovitih zadjevica prema bespuću verbalizma“.¹⁴² Kao i u svojim prethodnim esejima, Batušić se ponovo osvrće na samog autora analizirajući njegov lik i djelo: „Pintera smo, čini se, nakon 'Ljubavnika', 'Kolekcije', antologijskog 'Povratka' pa i 'Nijemog sluga' (tj. 'Lift za kuhinju')¹⁴³ odveć nekritički dovodili na naše pozornice, vjerujući mu slijepo i na riječ, više zapanjeni slavom u engleskoj mu postojbini no tražeći vrijednosti u njegovu obilnu djelu. Zaslijepio nas je vitkom i na mahove britkom rečenicom, razvikanom zagonetnošću svojih dramskih osoba često bez prava identiteta, no nismo se uspjeli potruditi i zaviriti pod gomilu

¹³⁷ Nikola Batušić, „Hrvatsko glumište – Harold Pinter 'Ničija zemlja'“, *Republika*, 32(1976) 7-8, str. 926-927.

¹³⁸ *ibid.*

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ *ibid.*

¹⁴¹ *ibid.*

¹⁴² *ibid.*

¹⁴³ Batušić je, očito, samostalno odabrao ovaj naslov, dok se drama izvodila pod naslovom „Lift za kuhinju“. (Pogledati bilješku 118.)

njegovih rečenica gdje pomnijem promatraču ne može izbjeći vješta konstrukcija bez prave korespondencije s bitnim pitanjima čovjekova odnosa prema vlastitoj povijesnoj uvjetovanosti. Svi nedostaci ove fluidne Pinterove građe još više su došli do izražaja u ovoj predstavi kada je ambijent zbivanja gotovo nasilno, premda, ponavljamo duhovito i uspješno, podvučeno prisposobljen nekim našim, posebno zagrebačkim odnosima^{.144}

Naposljetku, Batušić zaključuje: „Usprkos svim nedostacima Pinterove drame, predstava je posebice u glumačkim ostvarenjima dosizala mjestimice antologijske domete“.¹⁴⁵

Dana 9. travnja 1976. u *Večernjem listu* pojavila se vijest s naslovom „Harold Pinter u Zagrebu“, potpisana inicijalima M. J. Na poziv Teatra ITD, Pinter je doputovao pogledati „Ničiju zemlju“. Na kraju ove vijesti, autor je napisao slijedeće: „Kako saznajemo, Pinter boravi u Zagrebu u 'strogoj diskreciji' i nije spreman da novinarima govori o razlozima svog kratkog posjeta našem gradu“.¹⁴⁶

„Ničija zemlja“ posljednji put je izvedena 30. ožujka 1977. nakon 32 predstave.

Dvije godine kasnije, 26. listopada 1979., Pinterova „Prijevara“ je postavljena u izvedbi Teatra u gostima u Maloj dvorani koncertne dvorane Vatroslav Lisinski u Zagrebu, u prijevodu Vladimira Gerića i režiji Georgija Para. U svom osvrtu pod naslovom „Pinterov pogled unatrag“ tiskanom u *Vjesniku* 31. listopada 1979., Dalibor Foretić je napisao: „Bacajući pogled unazad, Pinter se opasno približio melodrami. Od mladalačkog Pintera malo je šta u ovoj drami ostalo. Nema one hladne izoštrenosti kojom je u svakodnevnicu razotkrivao pustoš, očaj života, nema apsurdnih obrata kojima je uspijevaao tako sjajno kontrapunktirati banalnost života svojih junaka, čuvene pinterovske stanke i šutnje, koje je trebalo ispuniti značenjem i fizičkom radnjom, ofucale su se. Komad je dobro, pinterovski napisan, ali to je dramaturgija koja nastavlja reproducirati samu sebe, ne pitajući se za razloge svoga postojanja, ne raspisujući se o svijetu u kojem živi. Budući da je dobro napisan, komad može biti izazov, ali samo za glumačku egzibiciju. To, a vjerojatno i autorova reputacija, povukla je, čini se, Teatar u gostima da

¹⁴⁴ Nikola Batušić, „Hrvatsko glumište – Harold Pinter 'Ničija zemlja'“, *Republika*, 32 (1967)7-8, str. 926-927.

¹⁴⁵ *ibid.*

¹⁴⁶ M.J., „Harold Pinter u Zagrebu“, *Večernji list*, petak 9.IV.1976., str.7.

postavi 'Prijevaru'. /.../ ... oni koji vole glumačke parade naći će u njima utjehu za jednog beznačajnog Pintera“.¹⁴⁷

Nikola Batušić u *Republici* je zamijetio: „Valja na početku reći kako to nije Pinter na kojega smo navikli. Nema ovdje one zlokobne, za Pintera tako značajne, dramaturgijski i psihološki bitne šutnje koja je – paradoksalno, govorila više no škrte riječi pojedinih junaka. Nema niti one potmule, gotovo morbidne sile što ravna sviješću i podsviješću njegovih likova kao što to bijaše u 'Povratku', ili majstorskom scenariju za film 'Sluga'. Ili se engleski dramatik umorio od svojih gotovo medicinskih istraživanja, ili je ovom prigodom krenuo za zovom lakšeg uspjeha hoteći u klasičnom trokutu pronaći još neke mogućnosti za seciranje svakidašnjice suvremenoga čovjeka“.¹⁴⁸ U daljnjoj analizi Batušić utvrđuje da je „Prijevara“ po svojoj tematici očito komercijalno djelo i da se pisac odvojio od dosadašnjih svojih načela te krenuo u istraživanje koje se ne bi moglo u svako doba nazvati kreativnim. Međutim, u Pinterovom odvrtanju radnje unatrag, od tematski posljednjeg prizora do prvog prizora i početka priče, Batušić priznaje da je Pinter „pronašao zanimljiv scenski trik“¹⁴⁹ kršeći na taj način neka do tada ustaljena dramaturgijska pravila.

„Prijevara“ je bila izvedena rekordnih 88 puta, a posljednja predstava održana je u Sarajevu 1. lipnja 1981.

e) Od 1984. do 2007.

Dana 20. ožujka 1984. Pinterova drama „Pazikuća“¹⁵⁰ premijerno je izvedena u Kazališnom klubu HNK u Zagrebu u kroatiziranom prijevodu Arsenija Jovanovića, a režiji Mladena Škiljana. Pojavio se samo jedan osvrt u *Vjesniku* 24. svibnja 1984. s naslovom „Iz svijeta otuđenosti“ koji je potpisao B. Ježić. Autor je zamijetio da „'Pazikuća' otvara tipično pinterovske dileme čovjekova položaja i pitanja održanja u prijetećem svijetu, koji kuca na vrata zatvorenih soba i kuća kao što je i ova u kojoj se zatekao stari protuha i skitnica Davies uz pomoć braće Astona i Micka. I nikad se ne zna

¹⁴⁷ Dalibor Foretić, „Pinterov pogled unatrag“, *Vjesnik*, 31. X. 1979.

¹⁴⁸ Nikola Batušić, „Kritika – Harold Pinter: Prijevara“, *Republika*, 36 (1980) 1/2, str. 153-155.

¹⁴⁹ *ibid.*

¹⁵⁰ U originalu „The Caretaker“, Arsenije Jovanović je preveo kao „Nastojnik“, a u Zagrebu su dramu izvodili pod naslovom „Pazikuća“ – u pohrvaćenoj verziji.

tko kome u ovom komadu pomaže i odmaže, jer su njihove sudbine kao obično u Pintera nepoznate i neobjašnjive.

Ovaj Pinterov komad mnogo zahtijeva, a malo daje glumcu, a od redatelja traži razmjerno strogo pokoravanje kanonima ovakve vrste teatra koji se razrađuje i dobiva minucioznim radom na detaljima, od govora, teksta do izgovora, geste i svakog pokreta, kostima, rekvizita itd.“.¹⁵¹

Ježić je primijetio da je Škiljan u svojoj režiji „krenuo putem čvrste realizacije i pedantne razrade, ne puštajući komad iz ruku, te je postigao razmjerno zavidnu koncentraciju u radu s glumcima, idući od rješenja do rješenja“.¹⁵² Međutim, kritičar zamjera režiseru nedostatak izvjesne sažetosti koje bi skratile radnju i pridonijele tempu koji nije bio odgovarajući, što je otežalo praćenje komada. S druge strane, Ježić je našao riječi hvale za glumce, kostimografiju i scenografiju.

Drama „Pazikuća“ izvedena je 21 put i skinuta s repertoara 15. svibnja 1985.

Nova premijera jednočinke „Lift za kuhinju“ održana je 22. travnja 1988. na maloj sceni Gradskog kazališta „Marina Držića“, tj. Teatru Bursa, u Dubrovniku u režiji Marina Carića. Predstava se također prikazala na Dubrovačkim ljetnim igrama na tvrđavi Revelin, a nakon ukupno 24 izvedbe posljednji put se izvela 6. studenog 1989.¹⁵³ Međutim, nažalost, kazališni materijal, kritike i osvrti na tu predstavu izgorjeli su s cjelokupnim arhivom 6. prosinca 1991. prilikom napada na Dubrovnik u Domovinskom ratu.

Prije rata, 19. siječnja 1991., Pinterov „Gorski jezik“ izveden je u Teatru Bursa u Dubrovniku, kao „hrvatska i jugoslavenska premijera“, u režiji Želimira Oreškovića. Poticatelj ove predstave bio je pjesnik i dramaturg Milan Milišić, koji je i preveo ovaj dramski tekst. Nakon 7 izvedbi „Gorski jezik“ se prestao prikazivati. Nažalost, kritike i osvrti na ovu predstavu također su izgorjeli pri paljenju Dubrovnika zlokobnog 6. prosinca 1991.¹⁵⁴

Za vrijeme rata Pinterove drame nisu se izvodile; međutim, nakon dužeg razdoblja, 2004. Hrvatska drama Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci postavila je „Prijevaru“ na poticaj intendantice Mani Gotovac. Na tiskovnoj konferenciji uoči

¹⁵¹ B. Ježić, „Iz svijeta otuđenosti“, *Vjesnik*, 24. III. 1984.

¹⁵² *ibid.*

¹⁵³ Prema podacima gđe. Tonke Muslić, službenice za odnose s javnošću u Uredu Gradskog kazališta „Marina Držića“ – Dubrovnik.

¹⁵⁴ *ibid.*

premijere, Gotovac je istaknula kako je za kazališni svijet godina 2004. u znaku Harolda Pintera jer je on u ožujku te godine izjavio da više neće pisati za kazalište, a uskoro poslije toga upravo njemu dodijeljena je jedna od najvećih nagrada za kazališni rad – „Premio Europa“. Gotovac je pritom rekla: „Postoji nešto u njegovom pisanju što pobuđuje zanimanje za njega danas kao što je to bilo sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kad se samo u Zagrebu izvelo šest njegovih drama. Pinter je stvorio nešto što je teško ostvarljivo u glumi i interpretaciji, ali iz svega izrečenog u njegovim dramama leži ljudska drama u cijelosti“.¹⁵⁵ Premijera „Prijevare“ održana je 30. lipnja 2004. na otvaranju 1. Riječkih ljetnih noći u zimskom vrtu hotela Bonavia. Režirao je Marin Lukanović, kojem je to bila prva kazališna režija, a pod mentorstvom Neve Rošić. Glumili su Andreja Blagojević, Alan Liverić i prvak Drame Galiano Pahor.

Osvrti su bili povoljni, ali se kritičarka Kim Cuculić u svom tekstu „Nepodnošljiva lakoća intimnog rasapa“ objavljenom u *Novom listu* od 3. srpnja 2004. ustremila na prijevod Vladimira Gerića – čiji je prijevod upotrijebljen i u postavi iste drame u Teatru u gostima – napisavši da riječ „prijevare“ nije adekvatna i da bi više pristajala riječ „izdaja“,¹⁵⁶ jer radi se o izdaji prijateljstva i ljubavi. Cuculić je bila impresionirana režijom koja se odvijala kao niz „flash-backova“¹⁵⁷ budući se radnja kreće retrospektivno od 1977. do 1968. što je „zahtijevalo realistički tip glume blizak filmskom dokumentarizmu“¹⁵⁸ i pritom je pohvalila sve glumce za njihovu glumačku uvjerljivost.

Kritičarka Tajana Gašparović u svom osvrtu „Zrenje i zeniti“ tiskanom u *Vijencu*, 22. srpnja 2004., istaknula je: „Korektno odrađena predstava u stilu bulevarskog kazališta.../.../ No, 'Prijevare' teatarski ne uzbuđuje, nego je zbog svoje jednostavnosti ponajprije pogodna kao pitka putujuća predstava“.¹⁵⁹ Gašparović je također našla riječi hvale za glumce, dok je posebno bila oduševljena Galianom Pahorom u ulozi Roberta kojeg je smatrala „apsolutnim vrhuncem predstave... /.../ koji, čini se doživljava zenit, te uspijeva iznenađivati iz predstave u predstavu posve različitim glumačkim kreacijama.

¹⁵⁵ Prema kazališnom materijalu pribavljenom u Uredu propagande HNK Ivana pl. Zajca – Rijeka.

¹⁵⁶ K. Cuculić, „Nepodnošljiva lakoća intimnog rasapa“, *Novi list*, 3. srpnja 2004., rubrika Kultura

¹⁵⁷ *ibid.*

¹⁵⁸ *ibid.*

¹⁵⁹ Tajana Gašparović, „Zrenje i zeniti“, *Vijenac* 271, 22. srpnja 2004, rubrika Kazalište

Usuđujem se reći da je njegova gluma dovedena do perfekcije – skladan spoj unutarnjeg emotivnog sadržaja i detaljno minuciozno provedene ekspresije lica i geste“. ¹⁶⁰

Nakon prikazivanja na ljetnom festivalu, predstava se izvodila na pozornici riječkog HNK dvije kazališne sezone, tj. 2004./2005. i 2005./2006., kao i na gostovanjima po Istri; ukupno 28 puta, a posljednji put 8. studenog 2006.

U kazališnoj sezoni 2006./2007., Gradsko kazalište „Joza Ivakić“ u Vinkovcima postavilo je Pinterovu jednočinku „Lift za kuhinju“ u režiji Vjekoslava Jankovića, kao prvu premijeru te sezone – 8. prosinca 2006. Na dan premijere u *Glasu Slavonije* objavljen je intervju s redateljem Vjekoslavom Jankovićem pod naslovom „Seks, droga i plaćene ubojice“ kojeg je vodila Narcisa Bošnjak. Janković je o tom dramskom tekstu izjavio: „Ovo je tzv. antidrama s prijetnjom. Kada smo se suočili s komadom, svi smo se uhvatili za glavu – a što sad? No, nakon iščitavanja, shvatili smo da komad koji je prije nekoliko desetaka godina bio antidrama, danas je zapravo dobar scenarij za detektivski film. Stvari su se u međuvremenu drastično promijenile, pobrkale. Komad je to nastao u vrijeme rock'n'rolla, kada kod nas nije bilo onoga što je rock'n'roll pratilo – seks, droga i pravog nasilja, plaćenih ubojica i ostalih zajedničkih „uspješnica“. Kod nas je to aktualno tek posljednjih godina“. ¹⁶¹ Na upit novinarke Bošnjak: „Nije li to onda danas *pasé*?“, ¹⁶² Janković je odgovorio: „S obzirom na stanje u našem društvu, komad je tek sada došao na svoje. Slučaj je to i s mnogim drugim komadima, kojima je kod nas tek sada sazrijelo vrijeme. Radeći na komadu stvari su nas iznenađivale, ohrabrivale i gurale naprijed, kao i sama činjenica da radimo komad jednog nobelovca, Harolda Pintera i to ne u Zagrebu, nego u Vinkovcima, a prije svega autorova otvorenost. Sam nam je autor dao mnogo bolje uvjete, nego većina naših suvremenih pisaca. Zauzvrat mu nismo štrihali nijednu rečenicu“. ¹⁶³

Poslije premijere, u *Vinkovačkom listu* od 15. prosinca 2006. pojavio se osvrt pod naslovom „Premijera predstave 'Lift za kuhinju'“ potpisan s A. Smajić. Autor o predstavi piše pohvalno, a kao poseban efekt ističe činjenicu da glumci govore dvama različitim

¹⁶⁰ *ibid.*

¹⁶¹ Narcisa Bošnjak, „Razgovor: Vjekoslav Janković, redatelj večerašnje premijere u Gradskom kazalištu „Joza Ivakić“ Vinkovci, Seks, droga i plaćene ubojice“, *Glas Slavonije*, 8. 12. 2006. (prijepis iz ureda Propaganda i marketing GK „Joza Ivakić“ Vinkovci)

¹⁶² *ibid.*

¹⁶³ *ibid.*

govorima. „Jedan govori novoštokavskim hrvatskim jezikom, dok je drugom dodijeljena uloga Bosanca“. ¹⁶⁴ Dalje zapaža: „U predstavi se osjeća utjecaj teatra apsurdna, posebno u zbrkanoj komunikaciji kroz lift za kuhinju, a ima i nečeg tarantinovskog u *tajmingu* pri naglašavanju nevažnog u odnosu na ono bitno. /.../ Ono što nas plaši zvuči tako poznato“. ¹⁶⁵

Predstava je polučila uspjeh kod gledatelja, a bila je i izvedena u službeno konkurenciji na Festivalu glumca u Vinkovcima koji je trajao od 12. svibnja do 21. svibnja 2007. Ukupno je izvedena 6 puta i skinuta s repertoara na kraju te kazališne sezone, u lipnju 2007.

f) 2012.

Najrecentnija postava Pintera dogodila se u Dubrovniku 16. ožujka 2012. u Teatru Bursa, pri Gradskom kazalištu „Marina Držića“, Lawrence Kiiru režirao je „Ljubavnika“ u novom prijevodu Vladimira Gerića. U svom članku „Bračne igre s posljedicama“ objavljenom na portalu u *KAZALIŠTE.hr* 19. ožujka 2012. kritičar Davor Mojaš napisao je da je „*Ljubavnik*.../.../ tipična pinterovska duhovita analiza ustaljenosti bračnih rituala u kojima njihovi protagonisti uzaludno pokušavaju iznova prepoznati strast, želju i razlog suživota, koji postaje tek alibi za introspektivna preispitivanja biti bračne veze i odnosa... /.../ Njihov etablirani malograđanski dnevni raspored, licemjerna uvažavanja na javnu i tajnu privatnost i ustrajavanje na paralelnim životima funkcioniraju sve do trenutka kada se iscrpe razlozi, prepozna praznina i izgube motivi. Tada se sve, u *beckettovskoj* tišini i samoći bračne sobe, vraća svom mogućem početku“. ¹⁶⁶ Mojaš je potom pohvalio redatelja Kiirua i gumce Gloriju Šoletić te Franu Perišina istaknuvši: „Redatelj Lawrence Kiiru doslovno iščitava Pinterovu aktovku, koja uprizorena ostaje na razini svojih zornosti s tek povremenim zaigranostima i usloženim povodima. /.../ Kao i sve Pinterove drame, tako i *Ljubavnik* računa na glumce i traži njihovu punu koncentraciju, međusobnu suradnju i

¹⁶⁴ A. Smajić, „Premijera predstave 'Lift za kuhinju'“, *Vinkovački list*, PETAK, 15. prosinca 2006., str. 11.

¹⁶⁵ *ibid.*

¹⁶⁶ Davor Mojaš, „Bračne igre s posljedicama“, <http://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1536>, 19. ožujka 2012.

posvećenost do kraja, prinos bez ostatka i prepuštanje instinktima njihovih likova i karaktera usložnjavajući im i uloge i razloge“.¹⁶⁷

Međutim, kritičarka Petra Jelača u svom tekstu „Jedno klasično čitanje“ tiskanom u *Vijencu* 22. ožujka 2012. doživjela je predstavu drugačije. Ona je napisala da je: „...Pinterova jednočinka *Ljubavnik* s dvama likovima, muškim i ženskim, mogla biti upravo idealan početak i najava budućega scenskog života. No režija Lawrencea Kiirua nije iskoristila sve mogućnosti izabrana naslova. Pinterovo dramsko pismo, karakteristično po naizgled uobičajenim situacijama koje se vrlo brzo otkrivaju kao bizarne, pune zloslutnih odnosa, niz nerazriješenih slojeva ispod površine, pruža svakom redatelju širok spektar mogućnosti. Od grotesknog i komičnog, do poetskog ili pak socijalno angažiranog“.¹⁶⁸

Jelača analizira dramu koja se bavi odnosom bračnoga para koji simulira postojanje ljubavnika i ljubavnice kako bi osvežio brak, te postavlja pitanje aktualizacije. Smatra da režija nije trebala ostati na razini odigranog teksta i efektne vizualne slike, bez obzira na tip ciljane publike, nego je trebala prići temi braka i muško-ženskim odnosima u kontekstu suvremenosti. Jelača o Pinterovoj drami piše: „Riječ je o pubuni protiv stanja, o klasičnom buntu protiv nedovoljno vidljivih okova, jer je na površini sve u savršenom redu. Dakako da se u tekstu zrcali i duh vremena njegova nastanka (1962), vremena kad se počela nazirati razgradnja građanskih i društvenih normi, i tek se kao zamisao počelo pokazivati ono što mi danas živimo“.¹⁶⁹ Za predstavu u Teatru Bursa Jelača nalazi da je bila tek naznaka onoga što se trebalo razviti, a što nije – kao „vapaj za oslobođenjem“.¹⁷⁰

Kritizira Kiirua što se držao Pinterova teksta koji je po njezinom mišljenju zahtijevao radikalniju redateljsku interpretaciju. Ova kritičarka nije dala ni posebne osvrtne na glumce smatrajući da su ostali zarobljeni u nedovoljno definiranu redateljskom konceptu.

Pinterov „Ljubavnik“ još uvijek je na repertoaru i nositelj titule „Najbolja predstava dubrovačkog kazališta „Marina Držića“ po ocjeni publike 2012“.

¹⁶⁷ *ibid.*

¹⁶⁸ Petra Jelača, „Jedno klasično čitanje“, *Vijenac* 471, 22. ožujka 2012., rubrika Kazalište

¹⁶⁹ *ibid.*

¹⁷⁰ *ibid.*

1.3. Komentar

Prije nego što se Harold Pinter pojavio kao dramski pisac krajem pedesetih godina prošlog stoljeća, na britanskim pozornicama bile su popularne drame koje su općenito poštovale tradicionalna pravila „dobro skrojenog komada“ što će reći da je njihova radnja imala početak, sredinu i kraj – a kraj je, najčešće, bio sretan. Poslije Drugog svjetskog rata u kazalištima londonskog West Enda dominirali su dramatičari Terence Rattigan i Noel Coward, a u njihovim dramama likovi su uglavnom provodili udobne živote u udobnom domu i služili se neprekinutom bujicom gramatički besprijeekorna engleskog jezika, ne osjetivši nikad potrebu da upotrijebe neku psovku, a ponajmanje riječ s „četiri slova“. Dakle, „mnoge godine pozornice West Enda bile su rezervat srednje klase: pisci srednje klase češće fakultetski obrazovani nego ne, pisali su uglavnom za publiku srednje klase“.¹⁷¹ Harold Pinter promijenio je sve to.

Međutim, imao je neke preteče – prvenstveno se to može reći za Johna Osborna i njegovu dramu „Osvrni se gnjevno“ praižvedenu 1956. u Royal Court kazalištu, kad je šef propagande tog kazališta, George Fearon, glavni lik, autora i njegovo djelo odredio kao „gnjevne mlade ljude“. Ova drama izazvala je „buru“ među kritičarima i publikom, ali naposljetku je prihvaćena kao značajno revolucionarno djelo,¹⁷² novi glas i pomak u postojećem britanskom teatru. Njome je otpočelo razdoblje nazvano „novi val“¹⁷³ u kojem su djelovali pisci koji su potjecali iz radničke klase i predstavljali svijet iz kojeg su potekli. Teatrolog Stephen Lacey je podijelio „novi val“ na dva „vala“: prvi „gnjevni“ koji je obuhvaćao razdoblje od sredine desetljeća, premda je samo Osbornova drama bila uistinu „gnjevna“; i drugi u koji je uvrstio kasnije drame koje su opisivale život radničke klase, tj. donijele u teatar „realizam radničke klase“.¹⁷⁴

U prvom i drugom razdoblju svog djelovanja Pinter je prema izboru svojih tema, likova i jezika, uz svoje suvremenike poput Johna Ardena, Arnolda Weskera, Edwarda Bonda i Johna McGratha, do neke mjere pripadao „novom valu“. Premda su ga svrstavali u predstavnike teatra apsurdna i avangardne drame, proglašavali epigonom koji piše pod

¹⁷¹ John Russell Taylor, *Anger and After: A Guide to New British Drama*, str. 12.

¹⁷² *ibid.*, str. 28.

¹⁷³ Prema Stephen Lacey, *British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965*, str. 1.

¹⁷⁴ *ibid.*, str. 7.

utjecajem najčešće Kafke, Becketta i Ionescoa, te Simpsona i Jamesa, nakon izvjesnog vremena prepoznali su njegov jedinstveni glas i stil što su označili pridjevom „pinteresko“.

Zanimljivo je da su prve Pinterove drame „Soba“ i „Rođendan“ polučile uspjeh kod kritičara i gledatelja na praizvedbama izvan Londona, koji su im očito prišli otvoreno i bez opterećenja vladajućim kriterijima, dok su u metropoli, nakon početnog fijaska, Pinterova dramska djela trebala proći podosta trnoviti put do potpunog prihvatanja.

U prepoznavanju Pinterova talenta presudna je recenzija Harolda Hobsona i angažiranje komercijalnog kazališnog producenta Michaela Gordona koji je lansirao Pinterove drame i omogućio mu status kanonskog pisca. Osim početnog neprihvatanja od strane većine kritičara, i neki Pinterovi kolege, dramski pisci poput Johna Ardena i Nigela Dennisa, također su ga napadali; dok je Noel Coward bio blagonaklon i svesrdno podržao mladog dramatičara.

Pinterov uspjeh postao je vrtoglav i konstantan, nakon praizvedbi drama „Pazikuća“ i „Povratak“; tim je djelima izbio u prvi plan i zasjenio spomenute dramatičare. Drame „Stara vremena“, „Ničija zemlja“ i „Prijevara“, nastale sedamdesetih godina prošlog stoljeća, u kojima je prikazao pripadnike srednje i više klase britanskog društva, također su bile uspješnice.

Kad se činilo da je zapao u izvjesnu stvaralačku krizu, predstavio se novim dramskim djelima „Druga mjesta“ u kojima se očitovao izvjestan preokret – neobičan i donekle neprihvatljiv za pojedine kritičare koji su navikli na Pintera iz njegove prethodne faze pa su bili nespremni i zatečeni. Posebno su bili negativni prema Pinterovim „političkim dramama“ držeći da je njegova „/.../ 'politika' uništila njegovo pisanje“.¹⁷⁵

Afirmaciji Pintera umnogome je pomogla kazališna industrija – producenti, agenti, vrhunski redatelji i glumci, kritičari, teatrolozi, ali i televizija te film. Činjenica je da su njegove ekranizirane drame vidjeli milijuni gledatelja, ne samo u Velikoj Britaniji nego i diljem svijeta, pa ga je dio kritike smatrao „jednim od naših [britanskih] najpopularnijih televizijskih dramatičara“.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Pogledati 18. str. ovoga rada

¹⁷⁶ Pogledati bilješku 41.

Dok su u Pinteru u početku gledali epigona afirmiranih, starijih pisaca i dramatičara – ponajviše Kafke, Becketta i Ionesca – u rukopisima mladih dramatičara poput Joea Ortona, Edwarda Albeeja, Toma Stopparda i Alexandera Buzoa mogao se prepoznati Pinterov utjecaj.

Udruženje pisaca Velike Britanije prvi put je nominiralo Harolda Pintera za Nobelovu nagradu 2001. s objašnjenjem da je on „ne samo najvažniji i najutjecajniji dramatičar druge polovice 20. stoljeća, nego i strastveno angažiran u borbi za jednakost, pravdu i mir“.¹⁷⁷ Dodjela te velike nagrade četiri godine kasnije potvrdila je Pinterov veliki doprinos britanskom i svjetskom kazalištu.

Pinterove drame postavljene su u Hrvatskoj s razmjerno malim zaostatom za njihovim praizvedbama u Velikoj Britaniji. U početku hrvatski kritičari nisu bili naklonjeni Pinterovim dramskim djelima, premda su im – prema navedenim osvrtima – prilazili sa zanimanjem i promišljenim pristupom, tj. s angažiranošću. Najčešće su ga uspoređivali s Beckettom i Ionescom te Kafkom, smatrajući ga epigonom, a tek kasnije prepoznali su njegovu jedinstvenu poetiku i autentični dramski izraz. Nitko u njegovim tekstovima nije ni naslutio snagu budućeg Nobelovca. U tome se nisu razlikovali od britanskih kritičara, koji su u Pinterovom stvaralaštvu također vidjeli odjeke Becketta i Ionesca te ga identificirali s teatrom apsurdna – prema karakterizaciji Martina Esslina i njegove istonaslovne utjecajne knjige,¹⁷⁸ u kojoj je Pintera uvrstio u sljedbenike Becketta, Ionesca i Adamova. Premda je i Esslin kasnije promijenio svoje gledanje i interpretaciju Pintera, svrstavši njegove drame – ništa manje pogrešno i zavodljivo – u kategorije psiholoških arhetipova koji predstavljaju prijelaz iz razdoblja dozrijevanja.¹⁷⁹

Hrvatska kritičarka Marija Grgičević primijetila je da je „Pinter blizak Beckettu i Ionescu“, ali da „ne stvara 'antiteatar'“ i na svoj je način shvatila bit Pinterove poetike.¹⁸⁰

Pintera je u Hrvatskoj pratio atribut „pjesnik šutnje“ od prvog novinskog natpisa o njemu do kasnije. Hrvatski kritičari očito su preuzeli tu sintagmu iz programske knjižice Zagrebačkog dramskog kazališta tiskane prigodom premijere Pinterovih jednočinki „Kolekcija“ i „Ljubavnik“, kojima je Harold Pinter bio prvi put predstavljen hrvatskoj

¹⁷⁷ Aćija Alfirević, „Pismo iz Londona: Haroldu Pinteru za 70. rođendan“, *Kazalište*, 5-6/2001., str. 233.

¹⁷⁸ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York 1961.

¹⁷⁹ Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 84, 107-108, 119. i 153.

¹⁸⁰ Pogledati bilješku 95.

kazališnoj publici, a tekst je pod tim naslovom potpisao Zvonimir Mrkonjić. Međutim, osim navođenja termina „pjesnik šutnje“ nitko se od kritičara nije dublje pozabavio njezinom analizom. Nikola Batušić jedini je kritički propitivao tu „šutnju“,¹⁸¹ ali je pritom izrazio i nevjericu „da će Pinter doživjeti u Zagrebu mnoge reprize svojih drama“.¹⁸² Svi hrvatski kritičari pišu o Pinteru na temelju predstava koje su gledali, bez šireg uvida u njegov opus. Neki su se pitali zašto se dovode Pinterovi tekstovi na hrvatske pozornice¹⁸³ i smatrali da se to čini „odveć nekritički“.¹⁸⁴

Prisjetimo se da su i britanski kritičari isto tako vrlo negativno pisali o prvim Pinterovim dramama – osim Harolda Hobsona, koji je pogledavši „Rođendan“ istaknuo: „G. Pinter, prema uvidu u ovo djelo, posjeduje najoriginalniji, najuznemirujući i najprivlačniji talent u kazališnom Londonu“¹⁸⁵; međutim, nakon „Pazikuće“, a posebno drame „Povratak“, i britanski i hrvatski kritičari, te kritičari s raznih strana svijeta na kojima su postavljene Pinterove drame, uviđaju njegov neosporni talent i umjetničku vrijednost. Gotovo nitko od naših kritičara nije zamijetio elemente okrutnosti u Pinterovim dramama. Jedina je iznimka Marija Grgičević, koja okrutnost spominje u kritici predstave „Lift za kuhinju“.¹⁸⁶

U Hrvatskoj nisu izvodili Pinterova dramska djela nastala od devedesetih godina prošlog stoljeća do naovamo, nego su postavljali drame nastale u prvoj fazi njegova stvaralaštva, šezdesetih godina prošlog stoljeća i drugoj fazi, sedamdesetih godina prošlog stoljeća.

Zanimljivo je da su kazališni ravnatelji, redatelji i kritičari nakon gotovo četiri desetljeća pristupili Pinteru s mnogo više razumijevanja i naklonosti, te da su u dramskim tekstovima koji su prethodno bili napadani pronašli da „je kod nas tek sada sazrijelo vrijeme“¹⁸⁷ za njihovo prikazivanje.

¹⁸¹ Pogledati bilješke 102 i 105.

¹⁸² Pogledati bilješku 103.

¹⁸³ Pogledati bilješku 101 i bilješku 118.

¹⁸⁴ Pogledati str. 31. ovog rada

¹⁸⁵ Pogledati str. 6. ovog rada

¹⁸⁶ Pogledati bilješku 119.

¹⁸⁷ Pogledati bilješku 155 i bilješku 161.

2. KAZALIŠTE OKRUTNOSTI

2.1. Uspostava teorije

Antonin Artaud¹⁸⁸ započeo je svoje djelovanje u Parizu u doba dok se Zapadna Europa još teško nosila s razornim posljedicama Prvog svjetskog rata¹⁸⁹ i kad se u novonastalim društvenim uvjetima javlja potreba za promjenom prethodno postojećeg stanja u umjetnosti. Njegov san bio je da stvori jedan novi teatar¹⁹⁰ u Francuskoj u kojem se ne bi prikazivale samo predstave za zabavu, nego bi podržavao vezu između gledatelja i izvođača. Svoje ideje u vezi kazališta Artaud je mijenjao i razvijao cijelo vrijeme tijekom kratkog života. Od samog početka svog aktivnog djelovanja fanatično je vjerovao u svoju misiju, u moć da kazalištem promijeni društvo, ljude i svijet, u njegove revolucionarne potencijale i iskupljujuću snagu. Prezirao je stav da je kazalište puko mjesto zabave.

„Postoje oni koji idu u kazalište kao što idu u javnu kuću“¹⁹¹ napisao je na početku jednog svog članka za marseilleske novine i u otvorenom pismu ravnatelju Comedie Française.¹⁹² Artaudovi tekstovi o kazalištu objavljeni u knjizi *Kazalište i njegov Dvojniki*, kojoj je sam dao taj naslov smatrajući da je kazalište dvojniki životu, a život dvojniki kazalištu,¹⁹³ ali da kazalište zauzima prvo mjesto i ima sposobnost stvoriti novu

¹⁸⁸ Antonin Artaud, francuski pjesnik, filozof, teoretičar, glumac, redatelj, slikar i publicist, rođen je 4. rujna 1896. u Marseilleu u asimiliranoj židovskoj obitelji. Kao dijete prebolio je meningitis što je ostavilo traga na njegovoj psihi, pa je postao ovisan o psihijatrijskom liječenju i boravcima u sanatorijima. Godine 1920. seli u Pariz za umjetničkim ostvarenjem. Nastupa s kazališnim drušinama Charlesa Dullina i Georges Pitoeffa, čija je nakana bila pomladiti francuski teatar, te glumi u nekoliko filmova; a 1927. osniva neovisno Kazalište Alfred Jarry, koje djeluje dvije kazališne sezone. U razdoblju od 1931. do 1936. godine objavljivao je seriju eseja i manifesta u *La nouvelle revue française* od kojih je trinaest – zajedno s njegovim pismima i predavanjima – sabrano u knjizi *Kazalište i njegov Dvojniki* objavljenoj u izdanju Gallimarda u Parizu 1938. U potrazi za drevnim kulturama proveo je neko vrijeme u Meksiku i Irskoj. Umro je 4. ožujka 1948. u Ivryju, gdje je i pokopan. Njegovo tijelo kasnije je ekshumirano i položeno u grob na gradskom groblju u rodnom mu Marseilleu.

¹⁸⁹ Prema Kimberly Jannarone, *Artaud and His Doubles*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2012, str. 32.

¹⁹⁰ Prema Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, 2. izdanje, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1964., str. 214.

¹⁹¹ Martin Esslin, *Antonin Artaud-The Man and His Work*, Calder Publications, London & Riverrun Press, New York 1999., str. 76.; Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, Routledge, London and New York 2001., str. 156.

¹⁹² Edward Braun, *The Director and the Stage: from Naturalism to Grotowski*, Holmes & Meier Publishers, New York 1982., str. 180.

¹⁹³ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, Routledge, London and New York 2004., str. 173.; Jacques Derrida, „Sufilirani govor“, *Pisanje i razlika*, prevela Vanda Mikšić, Šahinpašić, Zagreb/Sarajevo 2007., str. 263.

stvarnost¹⁹⁴ i u kojima je riječima postavio temelje novom teatru,¹⁹⁵ mogu se čitati kao priručnik iz psihologije na temu ponovnog ujedinjenja uma i tijela. Kazalište je postalo njegova vrhovna metafora za samoispravan, spontan, puten, inteligentan život uma.¹⁹⁶

Artaud tvrdi da se kazalište zapadnjačkog svijeta premalo bavilo ljudskim iskustvom, prvenstveno psihološkim problemima pojedinca ili socijalnim problemima društva, odnosno iskustvom povezanim s podsviješću. On pridaje važnost onim oblicima egzistencije koji su potisnuti u podsvjesnom. Svrhu kazališta na Zapadu procijenjuje krivo shvaćenom. Na zapadnjačko kazalište gleda kao na sredstvo za konzerviranje kulture, nešto poput muzeja, a ne na živo i suvremeno iskustvo; zbog čega je kazalište postalo vlasništvo jedne elitne grupe i udaljeno od masa.¹⁹⁷ Međutim, Artaud dodaje: „/.../ držim da je svijet gladan i da mu do kulture baš nije stalo; ujedno mislim da na umjetan način želimo usmjeriti prema kulturi one misli koje su upravljene isključivo prema gladi. Ne čini mi se najhitnijim braniti toliko onu kulturu postojanje koje nikad nije ni jednog jedinog čovjeka spasilo od briga kako da bolje živi i kako da ne bude gladan, koliko mi se čini potrebnim izvući iz onog što nazivamo kulturom one ideje kojih je živa snaga jednaka snazi gladi“.¹⁹⁸ Artaud razlaže da je sve što uobičajeno zovemo „civilizacijom“ zapravo omamljujući pokrov dublje, praiskonske kulture. Ističe da će ova vrsta civilizacije s vremenom pasti u zaborav i da će se bezgranična, bezvremena kultura sadržana u našem živčanom sustavu ponovo pojaviti s pojačanom snagom. Dodaje da nam je potrebno kazalište koje nas ne omamljuje idejama što se obraćaju intelektu već djeluje snažno na naša osjetila podražajem koji izazivaju i duševnu i tjelesnu bol. Artaud smatra da su čovjekovi bitni problemi zakopani u skrivene slojeve uma, a to su problemi koji prouzrokuju razdor među ljudima, koji vode u mržnju, nasilje i katastrofu. Prema Artaudu, kazalište bi trebalo imati svojevrsno psihoterapeutsko djelovanje, ali ne samo za pojedinca nego za cjelokupno društvo. Držao je da je svijet bolestan i da su mu kao luđaku potrebne šok terapije. Kazalište bi trebalo biti instrument liječenja i način da se promijeni život, a

¹⁹⁴ Kimberly Jannarone, *Artaud and His Doubles*, str. 2.

¹⁹⁵ Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, str. 216.

¹⁹⁶ Prema Susan Sontag, „Approaching Artaud“, *Under the Sign of Saturn*, Penguin Books, London 2009., str. 39.; Edward Sheer (ur.) *Antonin Artaud. A Critical Reader*, Routledge, London and New York 2004., str. 84.; Jacques Derrida, „Sufilirani govor“, *Pisanje i razlika*, str. 183-185.

¹⁹⁷ Prema Oscar G. Brockett & Robert R. Findlay, *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1973., str. 378.

¹⁹⁸ Antonin Artaud, „Kazalište i kultura“, *Kazalište i njegov Dvojnik*, preveo Vinko Grubišić, ITI Centar za Hrvatsku-UNESCO, Zagreb 2000., str. 7.

ozdravljenje bi se postiglo odstranjivanjem svega što razdvaja ljude. Cilj bi bio potpuna harmonija. Da postigne ovaj cilj, Artaud je propisao izvjesna sredstva. Bio je uvjeren da to ne može postići obraćanjem razumu nego da treba djelovati izravno na osjetila, jer je svijest uređena tako da sublimira najosnovnije ljudske porive. Prema tome, potrebno je srušiti utvrde publike. Artaud se prema ovom svom kazalištu odnosio kao „kazalištu okrutnosti“, jer da bi ostvario željeni cilj, morao je prisiliti publiku da se suoči sama sa sobom. Ustvrdio je da kazalište zahtijeva razornu snagu poput kuge: „ /.../ možemo ustanoviti da je s našeg ljudskog gledišta kazališno djelovanje poput kužnog djelovanja – blagotvorno, jer prisiljava ljude da se vide onakvima kakvi jesu; ono obara obrasce, otkriva laž, mlitavost, podlost, himbu; ono prodrma zagušujuću tromost stvari koja zarobljava čak i najjasnije spoznaje osjetila, otkrivajući zajednicama njihove mračne moći, njihovu skrivenu snagu, poziva ih da, suočavajući se sa sudbinom, upotrebe svoje junačko i nadmoćno držanje do kojega te zajednice nikada ne bi stigle“.¹⁹⁹ Njegova pisma, više nego njegovi eseji i manifesti, iskazuju jasnije njegove definicije pojma okrutnosti. „U toj okrutnosti nije riječ ni o sadizmu niti o krvi/.../ Ta riječ okrutnost mora se uzeti u širokom, a ne u materijalnom i lakoumnom smislu kakav se obično daje tom pojmu. Tako tražim pravo da prekinemo s uporabnim smislom jezika, da jednom zauvijek razbijemo okov, da probijemo željezne rešetke te da se konačno vratimo etimološkim izvorima jezika, koji uvijek kroz apstraktne pojmove upućuju na konkretno značenje. Sasvim se dobro daje zamisliti čista okrutnost bez tjelesnog mučenja. Uostalom, filozofski govoreći, što je okrutnost? S gledišta duha okrutnost znači strogost, primjerenu i neumoljivu odluku, nepovratnu, posvemašnju uvjetovanost“.²⁰⁰ A na drugom mjestu piše: „Upotrebljavam riječ okrutnost u smislu želje za životom, kozmičke strogosti i neutažive potrebe u gnostičkom smislu životnog vrtloga koji razdire tmine, u smislu boli izvan neuklonjive potrebe od koje se život ne bi znao ostvarivati; teži se za dobrim, dobro je rezultat nekog čina, ali zlo je stalno“.²⁰¹ „Postoji u životnoj vatri, u životnoj želji, u nerazboritom životnom bilu vrsta početne zloće: erotska pohlepa je okrutnost, uskrснуće je okrutnost, preobraženje je okrutnost, jer pri tomu u svim smjerovima, u kružnom i zatvorenom svijetu nema mjesta za istinsku smrt, jer je uspon rastrgnuće, jer se zatvoreni prostor hrani

¹⁹⁹ ibid., „Kazalište i kuga“, str. 30.

²⁰⁰ ibid., „Pisma o okrutnosti“, str. 94.

²⁰¹ ibid., str. 95.

životima i jer svaki život, pa i onaj najjači, prolazi kroz druge, dakle jede ih u pokolju koje je ujedno preobraženje i dobro. U očitovanom svijetu, metafizički govoreći, zlo je stalni zakon, a ono što je dobro stiže s naporom, i to je već okrutnost, pridodana naknadno drugoj“.²⁰² A na četvrtom mjestu: „Rekoh, dakle 'okrutnost' kao da sam rekao život, ili pak kao da sam rekao 'nužnost', jer želim posebno istaknuti da je za mene kazalište čin i stalno izzaravanje tako da u njemu nema ničeg sleđenog, pa ga stoga izjednačujem s pravim činom, s istinitim, magijskim“.²⁰³ Identificirajući elementarne, pa tako i tipske situacije ljudskog postojanja, postojanja uopće, s okrutnošću, Artaud je zbližio i izjednačio pojam okrutnosti s pojmom metafizike. Svemirska strogost i neumoljiva nužnost, vječno ponavljanje izvjesnih bitnih načela, od kojih je jedno i načelo zla, vječni i okrutni napor da se dođe do dobra – metafizički je aspekt postojanja.²⁰⁴ A budući je povezana uz patnju postojanja riječ je o „ontološkoj okrutnosti“.²⁰⁵ O krizi u kazalištu pisao je: „Vjerojatno živimo u jedinstvenu razdoblju povijesti čovječanstva gdje svijet prešavši kroz sito i rešeto gleda kako se survavaju u ponor i njegove stare vrijednosti. Ovačljeni se život rasiplje u temelju. I to se pokazuje na ćudorednom i društvenom području nekom razularenošću pohlepa, oslobađanjem najnižih nagona, pucketanjem izgorjelih života koji se preuranjeno izlažu plamenu“.²⁰⁶

Da bi postigao preobraženje, Artaud je težio za jednim novim jezikom u kazalištu: „Zapadnjačko kazalište ne prepoznaje niti priznaje nikakav drugi jezik niti jezične odlike, ne dopušta da se zove jezikom s intelektualnim dostojanstvom kakvo pridajemo toj riječi, ništa osim artikuliranog jezika, onoga koji je gramatički artikuliran, a to znači jezik riječi, pisane riječi koja izgovorena ili pak neizgovorena nema veće vrijednosti ako nije napisana. U kazalištu kakvo mi poimljemo ovdje, tekst je sve! On se sluša, potpuno se prihvaća i to je prešlo već u naš duh i običaje, to posjeduje stupanj duhovne vrijednosti kao da bi jezik riječi bio neki viši jezik. No treba čak i sa zapadnjačkog stajališta reći da je jezik otvrdnuo, da su riječi, baš sve riječi zamrznute, da su zakrčljale u svom značenju, u shematskom i skućenom nazivlju. Za takvo kazalište kakvo se ovdje obavlja napisana riječ

²⁰² ibid., str. 96.

²⁰³ ibid., „Pisma o jeziku“, str. 105-106.; Jacques Derrida, „Sufilirani govor“ i „Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave“, *Pisanje i razlika*, str. 198. i str. 249.

²⁰⁴ Prema Mirjana Miočinović, *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd 1976., str. 215.

²⁰⁵ ibid.

²⁰⁶ Antonin Artaud, „Pisma o jeziku“, *Kazalište i njegov Dvojniki*, str. 107.

ima istu toliku vrijednost koliko i izgovorena riječ. Zato neki ljubitelji kazališta kažu da pročitani komad pribavlja užitke drugačije točnosti i veličine od onih koje pribavlja predstavljeni komad. Sve što se tiče posebnog izražavanja riječju, što se tiče vibracije koju ta riječ može raširiti prostorom, tim kazališnim ljubiteljima izmiče, kao i ono što je sposobno dodati misli. Tako shvaćena riječ nema gotovo nikakve vrijednosti osim diskurzivne, to jest osim vrijednosti razjašnjavanja. U takvim okolnostima nije pretjerano reći da s obzirom na dobro određenu i dobro dovršenu terminologiju, riječ i nije za drugo stvorena nego da zaustavlja misao, opkoljava je, dokrajčuje je, što u biti nije drugo nego njezin kraj“. ²⁰⁷

Artaudova nakana da djeluje izravno na živčani sustav, izazivajući pritom „kinestetičku reakciju“, ²⁰⁸ vodila ga je prema predlošku novog plana za kazalište. Želio je zamijeniti tradicionalne kazališne zgrade prilagođenim sjenicama, tvorničkim halama ili zrakoplovnim hangarima. Radi postizanja svog cilja, Artaud je želio dokinuti podjelu izvedbenog prostora na pozornicu i gledalište te uspostaviti izravnu vezu između gledatelja i izvedbe na jedan temeljni način te razviti određen „znakovni jezik“ ²⁰⁹ kazališta koji bi sačinjavali zvukovi, krikovi, geste, poze i znakovi koji bi uključivali riječi samo kao „magiju“. Gledatelji bi sjedili na pokretnim sjedalima u sredini prostorije, a „radnja na pozornici“ odvijala bi se uokolo njih, „u sva četiri pravca“ kako u gledalištu tako i na galeriji događajući se po cijeloj prostoriji. Na ovaj način gledatelj bi se našao usred zbivanja, okružen sa svih strana djelovanjima zvukova i pokreta. Zvukovi i pokreti bili bi organizirani na takav način da odvuku gledatelja u željeno stanje transa i preobrazе njegovu podsvijest tako da bi postupak liječenja mogao započeti. Artaudu je pritom kao uzor poslužilo Balijsko kazalište čije su ga izvedbe u okvirima Kolonijalne izložbe u Parizu, koje je vidio između 5. i 10. kolovoza 1931., duboko impresionirale i „oslobodile ga duhovno i umjetnički“. ²¹⁰

²⁰⁷ ibid., str. 109.

²⁰⁸ Oscar G. Brockett & Robert R. Findlay, *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*, str. 380.

²⁰⁹ Prema Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London and New York 2004., str. 295.

²¹⁰ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 160.

Zapadnjačko kazalište ovisilo je o dramskom tekstu, dok su u ovim izvedbama riječi upotrijebljene kao čarolije. U njima je Artaud pronašao izvjesne „magijske moći“²¹¹ kakve bi njegovo kazalište također trebalo prakticirati i preobraziti gledatelje.²¹² Najviše je bio impresioniran egzotičnom atmosferom, alegorijskim maskama i stiliziranim gestama izvođača. U orijentalnom kazalištu Artaud je osjetio primitivni mentalitet koji razotkriva ljudsku dušu i uvjete u kojima se ostvaruju u drami okrutnosti. Želio je ponovno uspostaviti prvobitno dostojanstvo kazališta čarobnom primjenom dramatične snage stvarnosti da utječe na čovjekova osjetila tako da može razumjeti svoje žudnje i djelovati iz šire perspektive. Okrutnost kakvu je Artaud zagovarao nije podrazumijevala prizore ubijanja, sakaćenja i drugih oblika nasilja na pozornici, nego okrutnost pronicave determiniranosti. Nije želio posve ukinuti govor na pozornici, nego je želio prikazati fizičku i emocionalnu stranu jezika puštajući da riječi eksplodiraju i rašire se prostorom kao vriskovi, odmjereni zvukovi i inkantacije u svrhu stvaranja vibrantne čarolije.

²¹¹ Prema Erika Fischer-Lishte, *History of European and American Drama Since 1870*, str. 380.

²¹² Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 172.

2.2. Provođenje u praksi

Artaudova zamisao „kazališta okrutnosti“ donekle se ostvarila u njegovoj postavi tragedije u četiri čina i deset slika „Cencijeva obitelj“, baziranoj na Stendhalovoj „Talijanskoj kronici“ i Shelleyevoj istonaslovnoj drami, koja je premijerno izvedena 6. svibnja 1935. na pozornici Théâtre des Folies-Wagram. Bila je to Artaudova autorska predstava, jer je režirao vlastiti tekst i nastupio kao tumač mahnitog zločinca grofa Cencija. Iz novinskih i časopisnih recenzija moglo se zaključiti da je „Cencijeva obitelj“ bila zamišljena i izvedena kao žestok napad na moralne osjećaje, ukus, svijest, uvjerenja i osjetila gledatelja koje očito nije želio sablazniti samo temom „o renesansnom silniku koji pije zdravicu u smrt svojih sinova, drži u strahu i neizvjesnosti obitelj, podanike i goste, siluje kćerku i naposljetku gine od ruku ubojice što ih u njegovu sobu šalje oskvrnuta Beatrice, nego je tu okrutnu, krvavu dramu Artaud jamačno uprizorio zbog toga što je očekivao da će ludilo, zločin, incest i nepravедna Beatricina smrt na stratištu zgroziti sve one koje vjeruju u Obitelj, Razum, Pravdu, Crkvu, Ljubav...“, ²¹³ a htio ih je šokirati i načinom izvedbe. Prema Artaudovom scenariju mjesto radnje bila je odaja za mučenje, a glavni rekvizit kolo za mučenje koje je škripalo i stvaralo nepodnošljive zvukove. Uz to su upotrijebljeni različiti snimljeni zvukovi poput zvona katedrale u Amiensu, buke strojeva, fanfara, koraka, metronomskih udaraca, cvrkutanja ptica i glasova koji su dozivali: „Cenci!“ s jačom i slabijom glasnoćom, potpomognutih elektronskim instrumentima s jednotonskim ključem. Ovi snimci odašiljani su s raznih strana kroz zvučnike koji su bili razmješteni na sva četiri ugla gledališta, tako da su gledatelji bili posve okruženi zvukovima i mogli su se prenijeti u stanje transa. „/.../ zvuk je opet tek nostalgična predodžba nečeg drugog, predodžba nekog magičnog stanja gdje su osjećanja postala takva i toliko profinjena da se duh s dragošću usmjeruje prema njima“. ²¹⁴ Također su upotrijebljeni svjetlosni efekti koji su dočaravali oluju. U Artaudovoj interpretaciji Cenci je bio luđak. „U tako oblikovanom svijetu Artaud je grčevitim gestama, zastakljenim

²¹³ Prema Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, str. 227.

²¹⁴ Antonin Artaud, „O Balijskom kazalištu“, *Kazalište i njegov Dvojnik*, str. 59.

pogledom i naprežući grlo koje mu je bilo promuklo na posljednjim pokusima prikazao Cencija kao 'bjesomučnog grješnika', paranoika i 'bogohulnika na način de Sadea'".²¹⁵

U novinama *Paris Soir*, kritičar Pierre Audiard napisao je da je Artaud bio „grozan glumac, ali unatoč tomu: svojom apsurdnom proživljenošću, kolutajućim očima i gotovo nehinjenom suludošću, ponio nas je sa sobom onkraj svakog osjećaja dobra i zla, u pustinju gdje žeđ za krvlju izgara u nama“.²¹⁶ Artaudov cilj upravo je bio da izazove „smrt“ „starog“ Europejca – posebice psihološkog i društvenog pojedinca, a potom njegovo ponovno rođenje kao „potpunog čovjeka“ – u gledatelju, a ne na pozornici. Na ovaj način, zapadnjački gledatelj ponovo bi oživio i postao stranac samom sebi i svojoj propaloj kulturi. O tome je pisao: „Kazalište se mora izjednačiti sa životom, ne pak s individualnim životom, ne s tom individualnom pojavnošću gdje trijumfiraju KARAKTERI, nego s oslobođenim životom koji briše ljudsku individualnost i gdje čovjek nije do li odsjaj. Stvoriti Mitove je pravi cilj kazališta, prevesti život u njegovoj svekolikoj i širokoj pojavnosti te iz njega izvući slike u kojima bismo se htjeli opet pronaći“.²¹⁷

Međutim, predstava zapravo nije odjeknula kod gledatelja i nije polučila uspjeh kod drugih kritičara, koji su je krajnje negativno ocijenili ističući da je tekst bilo nemoguće razumijeti, da su zvukovi i buka bili nepodnošljivi, a glazba neskladna. Prema *La Revue de Paris*, predstava je „bila uvreda za kazalište, za glumačku profesiju i sve što poštujemo“.²¹⁸ Glumci su Artaudove režijske zahtjeve držali neizvodivima, a ruski naglasak Iyai Abdy, koja je interpretirala Beatrice, posve nerazumljivim. Međutim, ocjene njezine glume bile su „oprečne: od tvrdnje da se može mjeriti s glumom Grete Garbo i plesom Isadore Duncan do zajedljivih opaski da je mogla 'postići briljantnu karijeru u prošlosti – u nijemim filmovima“.²¹⁹ Ipak, svi komentari na predstavu nisu bili negativni. Kritičar novina *Comoedia* napisao je da je cijela posljednja scena „urađena na inteligentan način, pokazujući stvarnu veličanstvenost i izvjestan neosporiv umjetnički biser“, dok je Fortunat Strowski u *Paris-Midi* naveo da će drama „ostati zabilježena u kazališnoj

²¹⁵ Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, str. 228.

²¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, str. 297.

²¹⁷ Antonin Artaud, „Pisma o jeziku“, *Kazalište i njegov Dvojniki*, str. 107-108.

²¹⁸ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 162.

²¹⁹ Prema Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, str. 228.

povijesti“.²²⁰ Neki kritičari našli su riječi pohvale za scenografiju i kostime Balthusa te režiju samog Artauda. Nakon 17 izvedbi „Cencijeva obitelj“ skinuta je s repertoara 21. svibnja 1935.²²¹

Artaudov san bio je da stvori novi oblik kazališta u Francuskoj koji ne bi bio samo umjetnički spektakl nego ujedinjenje gledatelja i izvođača. Poput onog u primitivnim društvima, bilo bi to kazalište magije, uz sudjelovanje masa u kojem bi cjelokupna kultura pronašla svoju životnost i istinski izričaj.²²² Međutim, kako je sam primijetio: „Odveć se priviklo kazalište na nedostatak znatiželje, a naročito na nedostatak mašte. Kazalište, kao i riječ, ima potrebu da ga se ostavi slobodnim“.²²³

²²⁰ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 162.

²²¹ Prema Lee Jamieson, *Antonin Artaud-From Theory to Practice*, Greenwich Exchange, London 2010., str. 50.

²²² John Gassner & Edward Quinn, *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Methuen & Co Ltd, London 1970., str. 32

²²³ Antonin Artaud, „Pisma o jeziku“, *Kazalište i njegov Dvojnik*, str. 110.

2.3. Nasljede

Premda za života nije doživio uspjeh u svom radu, Artaudov utjecaj na suvremeno kazalište od iznimne je važnosti. Njegovi bliski sudjelatnici, redatelji Roger Blin i Jean-Louis Barrault, koji su bili pod Artaudovim izravnim utjecajem u razdoblju svog formiranja, otišli su svaki svojim putom. Blin je nastavio suradnju s Artaudovim prijateljem Arthurom Adamovim, a postavljao je i djela Becketta i Geneta; pritom je često isticao da je Artaudov utjecaj na njega bio indirektan u tome što mu je pružio primjer potpune posvećenosti i beskompromisne umjetničke čistoće, više nego što ga je navodio na slijepo prihvaćanje neke Artaudovske specifične metode. Barrault je priznavao da mnogo duguje Artaudovu stilu, premda je godinama ostao vezan za kazalište koje se temelji na uobičajenim dramskim tekstovima.²²⁴

Izvan Francuske Artaudov direktan utjecaj na kazalište proširio se nakon objavljivanja engleskog prijevoda knjige *Kazalište i njegov Dvojnik* 1958. u Sjedinjenim Američkim Državama. Judith Malina i Julian Beck u svom su Living Theatreu postavljali gerilske predstave kojima su odbacili ustaljenu kazališnu ovisnost o tekstu. U svom su kazalištu predstavljali radikalne političke i umjetničke stavove svoje družine. Njihovo majstorsko djelo „Raj sada“, uobličeno poput dugog rituala s ciljem da djeluje duhovno i metafizički na gledatelje, te da ih nagoni da se suoče s društvenim stegama i oslobode od njih. Malina i Beck nadali su se da će izravno sudjelovanje u predstavi potaknuti izvjesnu osobnu revoluciju u svakom pojedinom gledatelju koja bi potom postala temeljna šira društvena revolucija u njihovim stvarnim životima. Sredinom 1960-ih godina, glumac Livingovaca Joseph Chaikin utemeljio je Open Theatre u kojem je istraživao odnos između izvođača i karaktera koji tumači, a zalažući se za kolektivno ostvarenje i radikalni prekid s realizmom. Tome slično, redatelj Richard Schechner u svojoj Performance Group ukida granice između izvođačeva života i umjetnosti što je rezultiralo nepredvidljivom i izvornom izvedbom, u kojoj su izvođači razotkrili svoju osobnu ranjivost i napetost u dinamici grupe očitovanoj u svakoj izvedbi.²²⁵

²²⁴ Prema Martin Esslin, *Antonin Artaud-The Man and His Work*, str. 78.

²²⁵ Prema Lee Jamieson, *Antonin Artaud-From Theory to Practice*, str. 58.

Poljski redatelj Jerzy Grotowski nije bio upoznat s Artaudovim tekstovima sve dok nije postao međunarodno poznat i slavan. On je, poput Artauda, vjerovao u kazalište kao metafizičku silu, koja je jedino opravdana ako uistinu može preobraziti živote i glumaca i gledatelja. Poput Artauda, Grotowski je pribjegavao magiji i iznuđivao maksimalnu izražajnost iz ljudskog tijela. Prema terminologiji Grotowskog, „glumac dopušta da ga uloga 'prožme'; najprije se on tomu protivi, ali stalnim radom tehnički savršeno ovladava svojim fizičkim sredstvima s pomoću kojih može srušiti barijere“.²²⁶ Zahtijevao je ne više od četrdeset do pedeset gledatelja kako bi ih što najneposrednije izložio fizičkom djelovanju glumaca. Glumci Grotowskog „nude svoju predstavu kao obred onima koji žele pomagati: glumac priziva, razgolićuje ono što leži u svakom čovjeku a što svakodnevnica pokriva. To je posvećeni teatar jer ima posvećeni cilj... Teatar Grotowskog bliži je no ijedan Artaudovu idealu“.²²⁷ Poput Artauda, i Grotowski je inzistirao na napuštanju konvencionalne kazališne arhitekture i kreirao posve nove prostorne koncepte za svaku svoju predstavu.²²⁸

Artaudov utjecaj odrazio se i u radu Tadeusza Kantora, koji je u Teatru Starom u Krakovu kreirao avangardnu scenografiju, a potom osnovao vlastitu kazališnu grupu Cricot 2 specijaliziranu za pseudo-nadrealističke predstave. Kasnije je osnovao Kazalište mrti i nastavio djelovati u Njemačkoj i Italiji, dok je poseban uspjeh postigao predstavom „Umrli razred“ 1975. koju su kritičari proglasili „tipičnim produktom njegova zamišljanja Artauda“.²²⁹

U Engleskoj, Peter Brook i Charles Marowitz organizirali su Sezonu kazališta okrutnosti 1964. u Kraljevskoj Shakespeareovoj družini s ciljem da prouče način kako se Artaudove ideje mogu primijeniti u pronalaženju novih oblika izražavanja i prekvalificiranju izvođača, a to je: „Teatar koji djeluje poput kuge intoksikacijom, infekcijom, analogijom, magijom, teatar u kojemu komad, samo zbivanje, stoji umjesto teksta. /.../ Charles Marowitz i ja [Peter Brook] osnovali smo pri Royal Shakespeare Theatreu jednu grupu nazvanu 'teatar okrutnosti' da bismo istraživali ove probleme i

²²⁶ Peter Brook, *Prazni prostor*, prevela Giga Gračan, Nakladni zavod „Marko Marulić“, Split 1972., str. 60.

²²⁷ *ibid.*, str. 61.

²²⁸ Prema Martin Esslin, *Antonin Artaud-The Man and His Work*, str. 92. i John Allen, *A History of the Theatre in Europe*, str. 293-294.

²²⁹ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 192.

pokušali naučiti što bi mogao biti uzvišeni teatar“.²³⁰ Naziv je predstavljao izvjestan *hommage* Artaudu, ali Brook je pojasnio: „Mi ne pokušavamo iznova stvoriti kazalište Artauda... mi ga samo upotrebljavamo kao odskočnu dasku u nova prostranstva“.²³¹

Izabrali su deset mladih, neafirmiranih glumaca – uključujući Glendu Jackson – s kojima su vježbali za vrijeme ove eksperimentalne sezone, a što je rezultiralo Brookovom veoma uspješnom produkcijom drame „Marat/Sade“ Petera Weissa. U ovoj predstavi upotrijebili su Artaudove ideje, posebno u obradi ludila pri portrtiranju većine karaktera koji su pacijenti umobolnice. Od glumaca se zahtijevalo da u sebi samima pronalaze luđake, a ne da predstavljaju ludilo na pozornici. K tome su primjenjeni različiti šokovi, o kojima je govorio Artaud, poput halucinacija, grčevitih provala bijesa, bičevanja, krikova i stenjanja, raznih zvukova i zapanjujuće šminke.

Četiri godine kasnije, 1968., Peter Brook je slijedio jedan drugi Artaudov san izabравši za režiju Senekina „Edipa“ u Narodnom kazalištu u prijevodu Teda Hughesa, s m Gielgudom i Irene Worth u glavnim ulogama. Brook je kasnije nastavio s ovakvim istraživanjem u svojoj eksperimentalnoj radionici u Parizu, gdje se također usmjerio na Artaudovu postavku da kazalište nadilazi jezičnu ograničenost. Brook je nastojao razviti izvjesni izražajni stil temeljen na gesti, pokretu i pjevnom zvuku, koji bi bili razumljivi čak i bez posjedovanja znanja o značenju riječi koje se upotrebljavaju. Ova nastojanja došla su do izražaja u spektaklu, priređenom za Festival u Persepolisu 1971., za koji je Brook zamolio pjesnika Teda Hughesa da izmisli jedan posve novi jezik, „orghast“, zasnovan na izražavanju samo kroz zvukove. Brookov nešto konvencionalniji rad, osobito njegova proslavljena postava Shakespearove komedije „San ivanjske noći“, temeljila se na nekim od eksperimentalnih istraživanja, a Artaudov utjecaj očitovao se u isticanju fizičkog izričaja i akrobatskih ekshibicija u glumi, cirkuskih i varijeteskih tehnika u režiji te načinu kako su kombinacijom istančane profinjenosti i prostodušne naivnosti u duhu balijskih i drugih narodnih tradicija postignuti zaista magijski učinci.²³²

Artaudov utjecaj na Brooka mogao se zamijetiti i u Brookovoj postavi indijskog epa „Mahabharata“ 1985.; međutim, premda inspiriran Artaudom, Brook je stvorio svoj

²³⁰ Peter Brook, *Prazni prostor*, str. 49.

²³¹ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre*, str. 187.

²³² Martin Esslin, *Antonin Artaud-The Man and His Work*, str. 92; Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 189.

osobni kazališni izričaj. Osvrnuvši se unatrag, Brook je prokomentirao: „Artaud je bio dragocijen kad smo započeli s teatrom okrutnosti, i kako sam rekao na početku: to nije zato jer smo željeli raditi sadističko kazalište koje pokazuje okrutne događaje. To nisu filmovi koji prikazuju istinska ubojstva. Artaudova ideja okrutnosti bila je nemilosrdno odbacivanje konvencionalnih oblika. Vrlo dobra osnovica za istraživanje: u svrhu da brisanje postojećih oblika bude krajnje. Ovaj cilj ekstremnosti vrlo je dragocjen poticaj kad radite. Kad smo eksperimentirali s teatrom okrutnosti, otvorili smo sve vrste smjerova i osjetili da nam je tada potrebna tema koja zahtijeva ono što konvencionalni komad ne potrebuje. Nema svrhe, u konvencionalnoj naturalističkoj drami u tri čina raditi na svim ovim pojedinačnim sredstvima i tehnikama. Stoga smo rekli da ćemo ih primijeniti na Genetove „Paravane“, pa smo zapravo i postavili – u Donmar radionici – polovicu „Paravana“ kao sljedeći korak djelovanja istraživačke grupe. Potom se iznenada pojavila ova drama, „Marat/Sade“, iz Njemačke, pa sam pomislio: dakle, ovo je jedna izvanredna slučajnost. Ali nema slučajnosti: upravo u trenutku kad se grupa razvila do stupnja koji je zahtijevao takav izazov, evo drame. Ali drama je bila opsežnija od onoga što je naša mala grupa od osam muškaraca i žena mogla savladati. Stoga smo morali prenijeti ovo ekstremno istraživanje u središnju Kraljevsku Shakespeareovu družinu. Ali bilo je to moguće, jer drugi glumici – Ian Richardson, Pat Magee, svi ostali glumci kojima je bilo stalo – nisu bili članovi naše eksperimentalne grupe. Tako je eksperiment koristan, jer pripremite nešto, a onda se drugi ljudi koji su otvoreni prema tome mogu vrlo brzo stopiti. Tako je u kratkom vremenu ova velika družina počela raditi na istovjetan način kao što smo mi već bili radili“.²³³

Inspirirani Artaudom svoj su vlastiti umjetnički put i izričaj našli i afirmirali se Bread and Puppet kazalište i La Mamma. U radu kanadskog redatelja Roberta Lepagea također se mogu prepoznati odjeci Artauda, posebno u njegovoj upotrebi tehnologije. Artaudova postavka da se kazalište treba stopiti sa životom i stvoriti istinski događaj nesumnjivo je utjecala na pokret prema novom kazališnom obliku – happeningu.

I umjetnici iz drugih područja djelovanja, poput koreografa Mauricea Bejarta i Pine Bausch, te skladatelja Pierrea Bouleza, priznali su da su svoj rad na neki način oblikovali prema tekstovima i teoriji Artauda. Rock glazba takodjer duguje Artaudu što se očituje na

²³³ Richard Eyre, *Talking Theatre/Interviews with Theatre People*, Nick Hern Books, London 2012., str. 23-24.

rock i pop koncertima, ali i filmovi – dokumentarni i cjelovečernji, posebno oni koji pripadaju novom valu, poput filmova Godarda, Antonionija i Fassbindera, koji je svoj film „Očaj“ posvetio Artaudu.

U svojoj izjavi o Artaudu, Pierre Boulez je na neki način rezimirao njegovu važnost za suvremene umjetnike: „Vidjevši ga i čuvši ga kako govori svoje vlastite tekstove, popraćene vriskovima, bukom, ritmom, pokazalo nam je kako postići stapanje zvuka i riječi, kako proizvesti da fonem poteče mlazom kad riječ to više ne može, ukratko, kako organizirati delirijum“.²³⁴

U Hrvatskoj su redatelji i glumci također bili impresionirani Artaudovom kazališnom estetikom pa su postavili nekoliko predstava na tragu „kazališta okrutnosti“. Primjerice, u splitskom HNK Vlatko Perković režirao je „Elektru 70.“ Danila Kiša prema Euripidu, koja je premijerno postavljena 9. ožujka 1971., a posvećena Antoninu Artaudu. Autorica scenografije i kostima bila je Jagoda Buić, scenske glazbe Silvije Bombardelli, dok je Neva Bulić interpretirala naslovnu ulogu. Predstava je prikazana u sjevernoj apsidi foyera (budući je kazališna dvorana stradala u požaru prethodne godine), scenografija je bila u krvavo-crvenoj boji, dok je režija aludirala na „tamne, veće sile koje vladaju i manipuliraju pojedincem koji ne može imati pravo samostalnog izbora, nego je uvučen i prisiljen na djelo ubojstva, a asocirala je na ubojstvo Johna F. Kennedyja“.²³⁵

Georgij Paro, Ivica Boban, Marin Carić i glumački ansambl, sastavljen uglavnom od studenata Akademije, 10. prosinca 1971. u Karlovcu premijerno prikazuju pasionsku igru u 5 slika „Grbavica“ Stjepana Mihalića, s predigrom – improvizacijom na temu jednočinke „Krvoskok“ Antonina Artauda, a potom 8. siječnja 1972. u zagrebačkom HNK. Prema svjedocima „bila je to, najblaže rečeno, zbunjujuća i neobična predstava. Uz program gledaoci su dobili i dva letka s izvodima iz Artaudovog *Kazališta okrutnosti* (Prvi manifest). Žuti je letak zahtijevao promjenu kazališnog govora (u širem značenju te riječi), a crveni da kazalište 'pruži gledaocu istinite precipitate snova, gdje se njegova sklonost zločinu, njegove erotske opsesije, njegovo divljaštvo, njegove tlapnje, njegovo utopističko poimanje života i stvari, pa i sam njegov kanibalizam, otvaraju na jednom

²³⁴ Robert Leach, *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, str. 193.

²³⁵ Prema podacima dobivenim od redatelja dr. Vlatka Perkovića

planu, ne pretpostavljenom i iluzornom, nego unutarnjem'. U programu, ne sasvim uobičajenom za naše kazalište, tiskano je dvadeset devet artaudovskih 'Radnih načela', na formulaciji kojih su radili Paro, Ivica Boban i Carić. Pozornica za izvedbu 'Grbavice' nije bila opremljena dekorom, nego se na njoj nalazilo samo nekoliko redova kosih praktikabla. Nekostimirani i nenašminkani glumci izgovarali su i didaskalije i replike na način koji je sugerirao povratak u neko čisto, iskonsko, predjezično stanje gdje se riječ svodila na krik što još ne zna za foneme, već funkcionira kao onomatopeja, kao tonski, fonetski odslik stvari. Mimika, geste i scensko kretanje bijahu sukladni takvom govoru^{.236} Prema ovom autoru/svjedoku „'Grbavica' nije najbolja Parova predstava. Ona nije ni htjela biti 'dobrom predstavom'. Bila je, naprotiv, smišljena i izvedena kao provokacija, kao prosvjed protiv teatra koji živi od dobrih predstava i za njih. Provokativnost joj nije bila u načinu izvedbe. /.../ Provokaciju, kazališnu i društvenu, predstavljao je izbor mjesta za takvu predstavu. Očekivalo se da će izvedba 'Grbavice' u Hrvatskom narodnom kazalištu, hramu umjetnosti koju se njom željelo osporiti, izazvati barem skandal, ako ne i kazališni prevrat. To se, međutim, nije dogodilo. Predstava je našla svoju publiku, svoje kritičare i zagovornike, ali ne i kazališne sljedbenike^{.237} Moglo bi se zaključiti da je Paro prošao slično kao i Artaud sa svojom „Cencijskom obitelji“.

U novije vrijeme, glumica, redateljica i producentica Senka Bulić sa svojom teatarskom družinom Hotel Bulić uprizorila je Artaudovu radio-dramu iz 1947. „Svršimo s Božjim sudom-Part One“ i izvela ju premijerno 18. svibnja 2012. kao kombinaciju koncerta, predstave i instalacije u Tvornici kulture u Zagrebu, a potom i na gostovanjima u Splitu, Šibeniku, Zadru i Rijeci, ali i izvan Hrvatske – u Subotici. O svom djelu ona je izjavila: „Duže vremena sam pripremala povratak Artaudu, čiji su mi tekstovi već dugo važna inspiracija. /.../ Htjela sam Artaudov materijal provesti kroz sebe kao izvođača, ne da bi ga ilustrirala, nego da bi taj tekst u meni neprestano proizvodio neočekivane reakcije. Vratio me mom performerskom biću. Artaudova mašta kroz tragično viđenje svijeta donosi kazalište krvi, tijela, genezu stvaranja i želju za dubokom fizičkom promjenom. /.../ Ja sam pokušala pronaći sebe kao izvođača, vratiti se u svoju srž. Tekst sam izabrala da on nešto proizvede u meni, a ne da ja interpretiram njegov smisao, da me

²³⁶ Boris Senker, „Redatelji postgavelijanske generacije“, *Dani hvarskog kazališta* [39], Gavella – riječ i prostor, ur. Boris Senker i Vinka Glunčević-Bužančić, HAZU i Književni krug, Zagreb-Split 2013., str. 250.

²³⁷ *ibid.*, str. 250-251.

ponovno proizvede izvođačem, kazališnim performerom“.²³⁸ Ipak, predstava nije polučila uspjeh kod kritičara. Kritičarka *Večernjeg lista*, Bojana Radović osvrnula se: „I što smo vidjeli u toj instalaciji? Ženu koja polugola puže po podu dok govori o bitku (?!), propituje Boga, ali i važnost anusa. Možda to i jest eksperimentalan kazališni čin u našim uvjetima, ali u konačnici gotovo je negledljivih sat vremena teatra. Vrijeme predstave kao da se usporava do beskonačnosti dok se reflektori doslovno zabijaju u mozak publici. O da, Senka Bulić ima moćan glas, ali je on ovdje toliko prenapregnut i natjeran u egzibicije, da je dobrim dijelom tekst nerazumljiv. Senka Bulić ima i tijelo koje pristaje uza šipku. Nažalost, nema i predstavu“.²³⁹ Dok je kritičarka Ana Fazekas zamijetila da „/.../ jedna je od najevidentnijih slabosti ove produkcije upravo njezina smještenost negdje između avangarde i dominantne srednje struje. Hibridni žanrovi sami po sebi već odavno ne fasciniraju, video-projekcije na pozornici, živa glazba, brza izmjena jakog osvjetljenja sve su stvari koje su čak i najmanje progresivne kazališne institucije odavno prisvojile. Konture Artaudovih teorijskih koncepata prepoznaju se u svega nekoliko momenata, no u cjelini je predstava veoma daleko od Artaudovih ideala kazališta, proklamiranog njegovim teorijskim tekstovima“.²⁴⁰ Međutim, Fazekas je istaknula: „Kao izvođačica Senka Bulić nipošto nije razočarala. Već poznata kao izrazito karizmatična i zanimljiva ličnost, ona plijeni pozornost samom pojavom od početka izvedbe. Njezino eksperimentiranje glasom, nevjerojatna mogućnost kontrole disanja i promišljenost svakog pojedinog pokreta čine najsnažniji aspekt cjelokupnog događanja. /.../ Nekazališni prostor Tvornice kulture, prostran i gotovo posve lišen scenografije, odgovara konceptu izvedbe, no stvara osjetnu i nepremostivu distancu između izvođača i publike“.²⁴¹

Naposljetku, Fazekas je zaključila: „Najavljena kao 'predstava-koncert-instalacija', ova je produkcija ipak rijedak primjerak nešto originalnije i, neka se još jednom ponovi lajtmotiv ovoga teksta, 'avangardnije' pojave na zagrebačkoj sceni te je svakako pohvalan interes za izvođenje konkretnog Artaudova teksta, sa čime se rijetki hvataju ukoštac. Ipak, po svemu sudeći i imajući na umu izjave Senke Bulić, čini se da je ovaj projekt u većoj

²³⁸ Jakov Kosanović, „Senka Bulić: Artaud je sablasno autentičan i danas. Svi smo prljavi“, *Slobodna Dalmacija*, 05.09. 2013., str. kultura

²³⁹ Bojana Radović, „Senka Bulić od Ivane Orleanske u oklopu do šipke za striptiz“, *Večernji list*, 20.5.2012., str. kultura

²⁴⁰ Ana Fazekas, „Karizma i distanca“, <http://www.kazalište.hr/index.php,?&article=1753>, 28. ožujka 2013.

²⁴¹ *ibid.*

mjeri pomogao stvaralačkom traženju izvođačice, no što će ostaviti značajnijeg traga u hrvatskom kazališnom životu“.²⁴²

Unatoč tomu što je, kako je već rečeno, Artaudovo najvažnije djelo, „Kazalište i njegov Dvojnik“ 1958. prevedeno na engleski i imalo odjeka u kazalištu i kazališnoj kritici na engleskom govornom području, Harold Pinter nije bio upoznat s teorijom Antonina Artauda premda se i u njegovim dramama mogu naći elementi „kazališta okrutnosti“ prvenstveno u upotrebi jezika, kao i odabiru tema. Pinter je sve o kazališnoj umjetnosti naučio kroz svoj glumački poziv i rad u kazalištu; iz osobne prakse i iskustva kreirao je svoja dramska djela. Izvrsno je poznavao pozornicu, režiju, a budući da je sam najčešće igrao uloge negativaca, tajanstvenih i podvojenih osoba, takve je likove najčešće i portretirao u svojim dramama.

U sljedećem poglavlju ovog rada obradit ću 15 dramskih djela Harolda Pintera u kojima sam pronašla elemente „kazališta okrutnosti“.

²⁴² *ibid.*

3. ANALIZA DRAMA HAROLDA PINTERA S ELEMENTIMA „KAZALIŠTA OKRUTNOSTI“

1.3. Uvod

Nakon što je pogledao predstavu Pinterova drugog izvedenog dramskog teksta „Rođendan“, kritičar Irving Wardle objavio je u časopisu *Encore* osvrt u kojem je okarakterizirao ovu Pinterovu dramu kao „komediju prijetnje“,²⁴³ posudivši termin iz podnaslova kolekcije jednočinki Davida Camptona izvedenih kao jedinstveno dramsko djelo „Luđakov pogled: komedija prijetnje“ nastalo 1958. Campton je bio jedan od prvih britanskih dramatičara koji je pisao u stilu teatra apsurda, a termin „komedija prijetnje“ izveo je šaljivom igrom riječi iz termina „komedija običaja“ što se u engleskom jeziku rimuje. U svom osvrtu Wardle je opisao Pintera kao jednog od dramatičara koji su provizorno svrstani u „ne-naturaliste“ ili „apstrakcioniste“, a orijentiravši se na „Rođendan“ usput se također osvrnuo na drame „Soba“ i „Kuhinjski lift“ istaknuvši da je Pinter kao pisac opsjednut jednim imidžom – maternicom. Spomenuvši priznate književne utjecaje na Pinterov rad – Becketta, Kafku i američke gangsterske filmove,²⁴⁴ Wardle je zaključio da je „Rođendan“ tipični primjer komične prijetnje koja ga je potaknula da napiše svoj osvrt i dodao kako „prijetnja“ u Pinterovim dramama „predstavlja nešto mnogo bitnije: sudbinu“ te da ta sudbina „vođena na ovakav način – ne kao neka odbojna vježba iz klasicizma, nego kao neizlječiva bolest na koju se zaboravlja većinom vremena i čija smrtonosna upozorenja mogu poprimiti oblik šale – jedan je prikladan dramatični motiv za razdoblje uvjetnog ponašanja u kojem je običan čovjek spreman sudionik u svom vlastitom uništenju“.²⁴⁵

Međutim, dvije godine kasnije pišući o „Pazikući“, Wardle je opozvao sintagmu „komedija prijetnje“ razjasnivši: „Na temelju 'Rođendana' i dviju jednočinki,

²⁴³ Pogledati bilješku 21.

²⁴⁴ *ibid.*; Irving Wardle, „The Unconditional Harold“, *Intelligent Life Magazine*, Autumn 2009., rubrika Memoir/Old Friends

²⁴⁵ Irving Wardle, „Comedy of Menace“, *Encore*, str. 33

nepromišljeno sam primijenio frazu 'komedija prijetnje' Pinterovu stvaralaštvu. Sada to povlačim“.²⁴⁶

Poslije Wardleova opoziva termina „komedije prijetnje“, kojim je bio okarakterizirao Pinterovo dramsko stvaralaštvo, sam Pinter je također s vremena na vrijeme odbacivao taj termin i propitivao njegovu primjenljivost na svoj rad isto kao i termin „lasica ispod barskog ormarića“ kojim je lakonski definirao svoj dramski rad u jednoj javnoj raspravi o kazališnoj umjetnosti, a na upit jednog od sudionika: „O čemu se radi u vašim dramama?“²⁴⁷

Etiketa „komedija prijetnje“ točna je do izvjesne granice; međutim, iza prijetnje postoji svijest o tjeskobi izazvana okrutnošću post-genocidnog i cijelog post-nuklearnog svijeta. Također, sumanuta potraga za vlastitim prostorom, sigurnim rajem [tj. maternicom, prema Wardleu] iz kojeg se takav svijet može isključiti – prostorni element Pinterova djela – na isti način izlazi na vidjelo kao jedan vid osnovne spoznaje o okrutnom nečovještvu vremena u kojem se živi, čovjekova panikom zahvaćena žudnja za sklanjanjem od svijeta prožeta terorom i mučenjem.

U početku je Pinter u svojim dramama tematizirao probleme poput identiteta, vjerodostojnosti, naravi zbilje, egzistencijalne tjeskobe koji su bili preokupacija Becketta i Kafke više nego politički angažiranih dramatičara Pinterove i kasnijih generacija, a od 1982. njegov je rad postao izrazito političan, usmjeren napadima na diktatore koji muče svoje podanike i državne činovnike koji ostaju spokojni pred prijetnjom nuklearnog genocida.

Dok su Pinterove drame u početku bile tretirane kao zagonetne i višeslojne te se bazirale na stanke, tišinu i podtekst većeg značenja od onog što je zapravo izrečeno, njegova kasnije nastala dramska djela djeluju nedvosmisleno, oslanjajući se na misli likova koje se doimlju kristalno jasnim i ostavljaju poruku koja poziva na politički angažman. Premda njegove rane drame nisu otvoreno iskazivale određena politička gledišta, Pinter sam po sebi nikad nije bio politički neodređena ličnost. Iz njegovih brojnih izjava u intervjuima, govorima i iz drugih popratnih autobiografskih materijala očito je da

²⁴⁶ Irving Wardle, „There's Music in That Room“, *Encore 7* (July-Aug. 1960), str. 32-34.

²⁴⁷ Harold Pinter, „On Being Awarded the German Shakespeare Prize in Hamburg, 1970“, *Various Voices*, Faber and Faber, London 2005., str. 39.; John Smart, *Twentieth Century British Drama*, CUP 2008., str. 33. i John Russell Taylor, *Anger and After: A Guide to New English Drama*, str. 286.

je uvijek bio politički svjestan i angažiran zagovaratelj prava ličnosti ili slobodne volje u raznim situacijama – njegovo odbijanje da služi vojsku i nosi oružje u ranoj mladosti, stoga što je bio ogorčen hladnim ratom, tipičan je primjer;²⁴⁸ isto tako i njegova učestala posredovanja u korist političkih zatočenika u raznim dijelovima svijeta, kako Istoka tako i Zapada. Istovremeno Pinter je opetovano proklamirao svoje nepovjerenje u politiku establišmenta svake vrste, lijeve ili desne, i izražavao svoj prezir prema političarima: „Uvijek sam imao duboko usađenu sumnju u političke strukture, vlade i način na koji iskorištavaju ljude“.²⁴⁹

U svijetlu svojih kasnije nastalih otvoreno političkih drama Pinter je sam, također, znao istaknuti da su njegovi raniji radovi, ako ne na površini, barem podtekstualno politički.²⁵⁰ Primjerice, očito je da dvojicom ubojica u jednočinki „Kuhinjski lift“ rukovode viši predstavnici vlasti s gornjeg kata, dok cjelovečernje drame „Pazikuća“ i „Povratak“ prikazuju socijalne uvjete u degradiranom poslijeratnom Londonu. Zaokupljenost okrutnošću u svim oblicima i mogućnostima izražavanja, kako fizičkim tako i verbalnim, uz učestale likove terorista, mučitelja i krvnika prožima Pinterovo djelo i sačinjava jedan od glavnih tematski sastavnih dijelova cjelovite njegove građe – zapravo, može se dokazati da se nalazi u samom centru. Po tome je Pinter istinski predstavnik svoga doba – stoljeća holokausta, genocida i nuklearne bombe.

Pri proglašenju dobitnika Nobelove nagrade za književnost 2005., 13. listopada te godine, profesor Horace Engdahi, stalni tajnik Švedske akademije, objavio je, najprije na švedskom, pa na engleskom, francuskom, njemačkom i ruskom jeziku: „Nobelova nagrada za književnost u 2005. dodjeljuje se engleskom piscu Haroldu Pinteru, koji u svojim dramama otkriva jaz ispod svakidašnjeg brbljanja i forsira ulaz u zatvorene prostore ugnjetavanja“.²⁵¹ U ovom kratkom obrazloženju za dodjelu nagrade Pinteru te godine očituje se naglasak na njegovo dramsko djelo i aludira na njegovu reputaciju primjene svakodnevnog govora u umjetničku svrhu, prijetnju od nekih ništavnih, zlokobnih prostora

²⁴⁸ Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 13-14.; Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 22-24., William Baker „Conscientious Objector“, *Harold Pinter*, Continuum International Publishing Group, London-New York 2008., str. 25. i Richard Eyre, *Talking Theatre/Interviews with Theatre People*, str.171.

²⁴⁹ Ian Smith, *Pinter in the Theatre*, str. 70.

²⁵⁰ Mel Gusow, *Conversations with Pinter*, str. 69.

²⁵¹ "Video Player", Nobelprize.org, <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=21> , 3. siječnja 2015.

koje takav jezik još više zamračuje ili zaobilazi, njegovo učestalo korištenje zatvorenih prostora i isticanje represivnih međuljudskih ili državnih oblika ponašanja.

U Pinterovim dramama isprepliću se verbalna i fizička okrutnost s psihološkom okrutnošću čije su posljedice verbalno i fizičko nasilje. Međutim, u nekima je uz verbalno izrazitije i fizičko nasilje dok u drugima prevladava verbalno i psihološko. Vodeći se prema tim kategorijama, iz Pinterova cjelokupnog dramskog opusa analizirat ću samo 15 dramskih tekstova u kojima ove vrste okrutnosti dolaze najviše do izražaja i koje korenspondiraju s Artudovim poimanjem „kazališta okrutnosti“. Obradit ću ih kronološki, tj. po redosljedu izvedbi, a pritom ću se služiti izborom iz opsežne kritičke literature, kao i raznovrsnom građom [monografijama, časopisima, bilješkama, kazališnim programima i novinskim isječcima] koju sam sakupila u Hrvatskoj i inozemstvu tijekom više od četiri desetljeća svog bavljenja Haroldom Pinterom.²⁵²

²⁵² Acija Alfirević, „Chapter Six/Harold Pinter's Reception in Croatia“, *Harold Pinter on International Stages*, Tomaž Onič (ed.), Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2014., str. 89. (Tj. uvodna rečenica: „My first encounter with Pinter dates back to May 1973 /.../“)

3.2. Verbalna i fizička okrutnost

a) Jednočinka „Soba“, zajedno s Pinterovim drugim jednočinkama iz prvog razdoblja njegova stvaralaštva, „Kuhinjski lift“ i „Neznatna bol“, varijacija je na temu prijetnje koja vreba iz vanjskog svijeta. Likovi očajnički žele ostati pri svojoj ustaljenoj svakodnevicu, ma kako ona bila dosadna. Bezuspješno se nastoje oduprijeti naslućenoj ili otvorenoj prijetnji izazvanoj nečim novim ili skepticizmom ili nepodnošljivom dozom stvarnosti. Prijetnja će neizbježno prodrijeti u ranjivu površinu sigurnosti koju likovi stvaraju oko sebe svojim govorom i ponavljanjem radnji. U ovim jednočinkama dolazi do izražaja da je Pinter „opsjednut temom sigurnosti maternice ili sobe i opasnošću od lišavanja posjeda. Mnogi muškarci u njegovu djelu su ili oduzimatelji posjeda ili lišeni posjeda, a uglavnom sve žene su ili posesivni majčinski likovi ili drolje – i prema tome gotovo nemoguće za posjedovanje. Neke su oboje. Nijedna nije suosjećajna. Većina su brbljavice.“²⁵³ U svom referatu „Pisanje za kazalište“, koji je izložio na Sedmom narodnom studentskom dramskom festivalu u Bristolu 4. svibnja 1962., Pinter se usredotočio na ideju vjerodostojnosti i upotrebe jezika. „Tako često, ispod izgovorene riječi, nalazi se nešto proživljeno i neizrečeno.“²⁵⁴ Istaknuo je da mu je cilj bio stvoriti „neki jezik/.../ gdje je, na temelju onog što je rečeno, izrečeno nešto drugo“.²⁵⁵

Sam naslov jednočinke „Soba“ usmjerava na srž njezine radnje, tj. na borbu da se posjeduje „vlastita soba“²⁵⁶ i održi život u njoj, a koja je zapravo nesigurno mjesto. Prema didaskalijama i realističnoj scenografiji ništa ne upućuje na avangardni sadržaj drame koja započinje s Rose, ženom šezdesetih godina, koja servira Bertu, muškarcu pedesetih godina, laki poslijepodnevni obrok od slanine i jaja neprestano govoreći dok on šuti i zuri u nekakav tabloid. Njihov svijet temelji se na kolotečini i ostavlja dojam dosade. Ona govori: „Ne, nije loše. Fin lagani čaj. Dražestan lagani čaj. Izvoli. Ispij ga. Pričekat ću

²⁵³ Ronald Hayman, *Harold Pinter*, Heinemann Educational Books Ltd, Third Edition, London 1975., str. 7.

²⁵⁴ Harold Pinter, „Introduction: Writing for the Theatre“, *Plays: One*, Methuen Paperback edition, London 1976., str. 13.; također pogledati bilješku 3 na str. 1. ovog rada; Ronald Hayman, *British Theatre since 1955: A Reassessment*, OUP 1979., str. 9. i Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, CUP 1976., str. 174.

²⁵⁵ Harold Pinter, „Introduction: Writing for the Theatre“, *Plays: One*, str. 14.

²⁵⁶ Sintagma preuzeta prema Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, A Harvest Book. Harcourt, Inc., San Diego New York London 1989.

svoj. Ipak, ja sam za malo jači“.²⁵⁷ O njihovoj otrcanoj unamljenoj sobi, tj. vrsti garsonijere, Rose govori kao o zaštićenom raju: „Ako te ikad tko pita, Bert, ja sam sasvim sretna tu gdje jesam. Mirni smo, dobro nam je. Sretan si ovdje. Nije ni daleko, kad se se vraćaš izvana. Nije nas briga. I nitko nas ne uznemiruje“.²⁵⁸ A malo dalje Rose nastavlja: „Ovo je solidna soba. Imaš sreću biti u prostoru poput ovog. Brinem se o tebi, zar ne, Bert? Kao onda kad su nam ponudili onaj podrum dolje smjesta sam odbila. Znala sam da ne bi bio dobar. Strop tik nad tobom. Ne, ovdje imaš prozor, možeš se kretati, možeš doći doma noću, ako moraš izaći, možeš obavljati svoj posao, možeš doći kući, dobro ti je. I ja sam ovdje. Imaš izgleda“.²⁵⁹ Njezina učestala upotreba jednosložnih riječi i zamjenica – što je karakteristika Pinterova pisanja, te usputne stanke, tišine, odsječene – *staccato* – rečenice ne dobivaju odgovor osim tišine. Bert cijelo vrijeme šuti, očito gluh na njezino nervozno, nesuvislo pričanje i zatvoren, skriven u svom svijetu. On kao da se boji uključiti u svakodnevni obiteljski razgovor kako bi ostao zaštićen od eventualnog poremećaja prividne sigurnosti uobičajenog života. Prozor smješten u centru pozornice i vrata dolje lijevo predstavljaju dvostruki fokus Roseina straha i kobnih slutnji. Premda se njezin govor na početku doima kao ništa više osim puke radoznalosti o onome što se zbiva izvan sobe, njezino neprestano propitivanje stvara ciklični ritam nervoze i kobnih predosjećaja te razočaranje koje slijedi šokantnim događajem na koncu drame:

Ona ustaje, prilazi prozoru i gleda van.

Tiho je. Smračuje se. Nema nikoga u blizini.

Stoji, gleda.

Čekaj, malo.

Stanka.

Pitam se tko je to.

Stanka.

Ne. Činilo mi se da sam vidjela nekog.

Stanka.

Ne.

²⁵⁷ Harold Pinter, „The Room“, *Plays: One*, str. 103.

²⁵⁸ *ibid.*

²⁵⁹ *ibid.*, str. 105.

Na vratima se potom čuje kucanje koje plaši Rose. Osjeća znak prijetnje iz vanjskog svijeta. Ulazi g. Kidd, pazikuća, pod izlikom da popravi cijevi, ali zapravo želi prenijeti poruku čovjeka skrivena u podrumu da je želi vidjeti. Dok on i Rose razgovaraju, Bert i dalje šuti. G. Kidd priča o svojoj majci za koju pretpostavlja da je bila Židovka, a spominje i sestru. Kad pazikuća ode, Rose izjavljuje: „Ne vjerujem da je imao sestru, bilo kad“.²⁶¹ Uskoro odlazi i Bert, na rutinsku vožnju kombijem, a na vratima njihove sobe pojavljuje se mladi bračni par – g. i gđa. Sands – tvrdeći da se Roseina soba iznajmljuje. O tome ih je obavijestio čovjek u podrumu, kojeg nisu vidjeli, ali čuli su njegov glas. Rose je uznemirena, a uspijeva se obraniti riječima: „Ova soba je zauzeta“.²⁶² Kad oni odu, g. Kidd se vraća i nagovara Rose neka se sastane sa slijepim Rileyem, crncem i strancem iz podruma, koji se naposljetku pojavljuje – oslanjajući se na štap pa podsjeća na Tiresiju, i tvrdi da poznaje Rose te ima poruku za nju.

RILEY: Tvoj otac želi da se vratiš kući.²⁶³

Rose je iznenađena. Naročito kad joj se obraća drugim imenom.

RILEY: Vрати se kući, Sal.

ROSE: Ne zovi me tako.

RILEY: Vрати se odmah.

ROSE: Ne zovi me tako.

RILEY: Dakle sad si ovdje.

ROSE: Ne Sal.²⁶⁴

Slijepac Riley dotiče Rose/Sal i dalje je pozivajući, na što se ona brani.

ROSE: Ovdje sam.

RILEY: Da.

ROSE: Dugo.

²⁶⁰ *ibid.*, str. 104.

²⁶¹ *ibid.*, str. 110.

²⁶² *ibid.*, str. 118.

²⁶³ *ibid.*, str. 124.

²⁶⁴ *ibid.*

RILEY: Da.

ROSE: Dan je opak. Nikad ne izlazim.²⁶⁵

Rose/Sal dodiruje Rileyeve oči, potiljak i sljepoočnice. U tom trenutku vraća se Bert i isprva ne obraća pozornost na Rileya. Progovara, opisuje vožnju svojim kombijem u ledenoj noći i govori o vozilu upotrebljavajući zamjenicu ženskog roda u trećem licu jednine kao da se radi o ženi, ljubavnici; a potom hitro, ničim izazvan, nasilno napada Rileya koji mu pokušava objasniti: „G. Hudd, vaša žena“,²⁶⁶ na što Bert izgovara: „Gnjido!“²⁶⁷ i premlaćuje crnca na smrt, dok Rose stišće svoje oči i izjavljuje da je oslijepila.

Zagonetni razlog Bertova nasilja u početku je zbunjivao kritičare koji su tražili izvankontekstualna objašnjenja za njegov postupak.²⁶⁸ Međutim, čak i najkraći sažetak radnje, koji pokazuje nešto od uznemiravajuće snage ove jednočinke, pojašnjava osnovni povod za Bertovo nasilje. Ubijanjem Rileya, Bert brani prvobitnu konfiguraciju sobe, opet uspostavljajući za sebe i Rose njihov ustaljeni položaj: dvoje ljudi, kako se doima, ugniježđeni sami u sobi izvan opasnosti. Ali, ironično je da se Bert, oslobađajući se od opasnosti, zapravo izvrgava svom stvarnom nedostatku sigurnosti.

Na upit o čemu se radi u drami, Pinter je odgovorio: „Prije nego što vam pođe za rukom prilagoditi se da živite sami u svojoj sobi /.../ niste zapravo jako sposobni i spremni da idete vani i vodite bitke/.../ koje se uglavnom vode u apstrakciji u vanjskom svijetu“.²⁶⁹ Pinterov navod o odnosu na privatni i vanjski svijet ide u prilog podvojenoj prirodi slijepog, nasilnog načina odbrane koja ide za tim da grubo i sasvim odstrani protuslovlje, razotkrivajući uz strašnu ironiju da je ono od čega se Rose najočajničkije brani zapravo ono što želi odbaciti. Pinter ustanovljuje da Roseini neprestani pokušaji da odbrani iluziju na kojoj gradi svoj život, ali i njezin nedostatak osnovnog poznavanja sebe, izravno ukazuje na površinsku laž upotrijebljenu da prekrije još dublju laž: „Ova stara žena živi u sobi koju drži najboljom u kući, i ne želi znati ništa o podrumu ispod nje. Govori da je vlažan i gadan, i da je svijet vani hladan i sleđen, a da je u njezinoj toploj i udobnoj sobi

²⁶⁵ *ibid.*, str. 125.

²⁶⁶ *ibid.*, str. 126.

²⁶⁷ *ibid.*

²⁶⁸ John Russell Taylor, *Harold Pinter*, Longman Group Ltd., Essex 1973., str. 8. i *Anger and After*, str. 326.

²⁶⁹ Martin Esslin, *Pinter: The Playwright*, str. 26-27.

njezina sigurnost potpuna. Ali, naravno nije tako; neki nezvan gost dolazi da poremeti ravnotežu svega, drugim riječima ukazuje na obmanu na kojoj je utemeljila svoj život“.²⁷⁰

Tema nepozvanog gosta, uljeza kao sredstva razbijanja iluzija o sigurnosti i uvođenja stanovnika sobe u mračne, destruktivne sile od kojih strahuju, prisutna je u ovoj jednočinki, kao i u jednočinkama „Kuhinjski lift“, „Neznatna bol“ i cjelovečernoj drami „Rođendan“ te Pinterovoj filmskoj adaptaciji tjeskobnoga svijeta Kafkina „Procesa“. Pinter je izjavio da takvo upadanje ne smatra neprirodnim: „Ne držim da je sve to tako nadrealistično i neobično jer zasigurno se ova pojava, da se ljudi pojavljuju na vratima, zbiva u Europi posljednjih dvadeset godina. Ne samo posljednjih dvadeset godina, posljednjih dvije do tri stotine godina“.²⁷¹

Rose se pribojava svake promjene. Njezin opći, gotovo paranoidni strah počinje čak i prije nego što g. i gđa Sands stižu na njezina vrata s prijetecom viješću da je njezina soba za iznajmljivanje što se očituje u njezinu navedenom samogovoru u Bertovoj nazočnosti i opetovanom isticanju kako je u sobi „toplo“ i sigurno, dok je vanjski svijet „hladan“ i „leden“ kao „ubojstvo“; a na kraju – ubojstvo se zbiva u njezinoj sobi. Soba u kojoj obitava za nju je krajnja psihološka zaštita, granica između nje i okrutnog vanjskog svijeta. Nagovještaj da joj je mogu oduzeti za Rose je emocionalno traumatičan. Nakon toga posjećuje je tajanstveni lik iz podruma. Uskoro se otkriva da je ovaj stranac, koji se naziva Riley, čekao „cijeli vikend“ da može nasamo razgovarati s Rose i dodijavao g. Kiddu da upriliči susret. Sama u svojoj sobi, Rose se osjeća sve više i više izložena opasnostima vanjskog svijeta, njezin osjećaj užasa dostiže vrhunac s otkrićem da Riley tvrdi da je „poznaje“ i da je doputovao iz daleka da je nađe. Roseino tajno skrovište je otkriveno.

Pinter majstorski gradi napetost i atmosferu nejasnosti te dvosmislenosti koja okružuje likove. Nemoguće je ustanoviti porijeklo, motive ili njihov pravi identitet. Primjerice, na jednom mjestu Rose i Sandsovi raspravljaju o identitetu pazikuće, g. Kidda, koji ni sam nije siguran u svoje židovsko porijeklo, dok se Rose odazivlje na dva imena – Rose i Sal – što može značiti da je njezin život s Bertom vođen pod pseudonimom kojim je prikrila

²⁷⁰ Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 35-36.

²⁷¹ *ibid.*, str. 36.

svoj pravi identitet. Zahvaljujući ovim nejasnoćama, osjećaj opasnosti i prijetnje prožima dramaturško tkivo drame.

Autor prisiljava svoje likove da se brane od izloženosti: to što su izloženi, raskrinkani dovodi ih u opasnost da budu emocionalno i fizički povrijeđeni od nasilnog, okrutnog svijeta koji ih okružuje. Stoga su zabravljani u neku igru preživljavanja: oni se sporazumijevaju više nego što govore, napadaju, brane se ili izbjegavaju. Štoviše, sumnjičavi su u vezi motiva onog drugog, reagiraju na implicirana značenja zakopana ispod plitkog i ispraznog kućanskog razgovora.

Ovakva obrada podteksta je u srži Pinterova osebnog stila kojim unosi osjećaj nesigurnosti i prijetnje u samo tkivo svog pisanja. Primjerice, Rose je ometena bračnim parom Sands koji traže sobu za unajmljivanje. Premda dijalog površinski poprima oblik pristojnog razgovora o nejasnom porijeklu pazikuće, podtekst otkriva Roseinu nesigurnost dok se Sandsovi udomaćuju u njezinu privatnom prostoru.

GĐA SANDS: [...] Zna, ovo je soba u kojoj možete sjesti i osjećati se udobno.

G. SANDS (*osvrćući se po sobi*): Pristojne je veličine, sasvim dobra.

GĐA SANDS: Zašto ne sjednete, gđo?

ROSE: Hudd. Ne hvala.²⁷²

Osjećajući opasnost, Rose postaje neljubazna, dok se uljez – gđa Sands – ponaša udomaćeno i poziva Rose da sjedne u vlastitoj sobi. Roseino ponašanje izaziva sumnju kod g. Sandsa da soba uopće ne pripada Rose, a da ona sama prikriva identitet pazikuće g. Kidda za kojeg tvrdi da ne zna u kojem dijelu kuće živi. Cijeli razgovor između Rose i Sandsovih odvija se kroz podtekst prividno lagane i djelomično komične izmjene verbalnih poruka.²⁷³ Međutim, ulog je velik za Rose i ona je prisiljena braniti se protiv uljeza što prožima njezin površan dijalog napetošću i sumnjom.

Ovo vješto baratanje ambivalentnošću postalo je zaštitni znak Pinterova pisma već u ranoj fazi stvaranja i stvorilo podjednako specifičan osjećaj strave i komedije u njegovu djelu. Zapravo, Pinterova upotreba elemenata komedije zaista upućuje na prijetnju i

²⁷² Harold Pinter, „The Room“, *Plays: One*, str. 112.

²⁷³ Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, str. 173.

pooštrava je onako kako je okarakterizirao Irving Wardle. Ova tehnika vidljiva je u sljedećem dijalogu:

ROSE: Clarissa? Baš lijepo ime.

MRS SANDS: Da, lijepo je, zar ne? Moj otac i majka su mi ga dali.²⁷⁴

Pinter izjednačuje komediju i prijetnju, koja se osjeća iz stanke nakon koje nastaje napetost i iščekivanje. Također upotrebljava komične nesporazume i izbjegavanje odgovora. Primjerice, kad Rose pita g. Kidda za njegovu sestru, on ne daje direktan odgovor po čemu ona zaključuje da on nikad nije imao sestru. Ovi komični trenuci izazivaju sumnju i neizvjesnost. Kao što je primijetio kritičar Bernard F. Dukore: „Ovakvi komični odlomci također pomažu stvaranju neke atmosfere prijetnje, tajanstvenosti, izbjegavanja i namjerno prešućenih događaja“.²⁷⁵

Da bi istodobno postigao efekte komedije i prijetnje, Pinter odvaja svoje likove od vanjskog svijeta i prisiljava ih da komuniciraju.²⁷⁶ U jednočinki „Soba“, zatvoreni, klaustrofobični ambijent pojačava takvu atmosferu, stavljajući naglasak na podtekst i povećavajući mogućnost za nasilje. U svakom pogledu, ovo ilustrira zašto se Pinterov rukopis ostvaruje tako glatko i tečno na pozornici, svrsishodno koristeći mogućnost raspodjele trenutaka napetosti ili smijeha između izvođača i publike u pravo vrijeme. Pinter je izjavio: „Ono što pozornicu čini posebnom jest da ste jednostavno *tamo*, zatečeni – tamo su vaši likovi zatečeni na pozornici, morate živjeti s njima i baviti se njima. Nisam jako inventivan pisac u smislu upotrebe tehničkih sredstava poput drugih dramskih pisaca – primjerice Brechta! Ne mogu upotrijebiti pozornicu kako on to čini, ja jednostavno nemam takvu vrstu mašte, tako se nalazim zatečen s ovim likovima koji ili sjede ili stoje, i oni ili moraju izaći kroz vrata, ili ući kroz vrata, i to je otprilike sve što mogu učiniti. *I govoriti. Ili šutjeti*“.²⁷⁷

Premda njegovo prvo dramsko djelo, „Soba“ je već označila Pinterov važan doprinos drami. On sa sigurnošću barata dramatizacijom dvosmislene pojave dobra i zla, a nasilje

²⁷⁴ Harold Pinter, „The Room“, *Plays: One*, str. 112.

²⁷⁵ Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, 2nd edition, Macmillan Education, London 1988., str. 26.

²⁷⁶ Prema John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, Macmillan 1991., str. 73.

²⁷⁷ Ian Smith, *Pinter in the Theatre*, str. 54.

se razotkriva kao tiraninov ljubomorni, čak prestrašan pokušaj da sačuva svoj teritorij. Njegovi likovi su živi i ni u jednom trenutku nisu puke naprave lutkara, tako da realizam koji proizlazi iz dijaloga, njegov razvoj i rasprave koje se vode te dubina podteksta – sve to pridaje njegovu radu trajnost i uzdiže ga kao dramatičara iznad prosječnog dramskog pisca.

„Soba“ završava zagonetno. Zagonetno je Bertovo nasilje, a još više Roseina sljepoća. Ostaje otvoreno pitanje je li Bert napao Rileyu u napadu ljubomore jer je zatekao Rose kako dodiruje Rileyu i u osjećaju straha za gubitkom teritorija, privida sigurnosti i stečenih navika, ili iz ksenofobije i osjećaja netrpeljivosti prema drugoj rasi – crncu koji još ima i irsko ime, Riley. Roseina iznenadna sljepoća ironično je povezuje sa slijepim Rileyem, jer upravo u trenutku kad se prekida veza među njima prekida se i svaka daljnja mogućnost za njezin bijeg. Roseina sljepoća, poput Stanleyeve u drami „Rođendan“, a i Edipove, vraća gledatelje na početak drame da vide kako je Rose cijelo vrijeme bila slijepa za sebe i u svojim odlukama.

Još na početku Rose vidi da nema izbora: ako ne pusti Rileyu u svoju sobu, on bi mogao, kako joj prijeti g. Kidd, doći sam dok je Bert u sobi. Roseini pokušaji da izbjegne još gori scenarij, poput Edipa, ironično donose upravo ono najgore, dodatno pridajući posljednjem činu neumoljivu moć sudbine. Rose dobiva što – kako ona kaže – želi: sobu. Ironično, ta soba koju ona brani poput kraljevstva se upravo domišljato otkriva kao zatvor koji je djelomično sama stvorila.

Pinterova „zatečenost“ likovima donosi određenu napetost koja ne sadrži opravdanje za njihove postupke. Može se činiti da Riley ne čini ništa čime bi doveo do vlastitog uništenja, međutim on se ne može izjednačiti sa svim onim nevinim žrtvama mučenja u Pinterovim kasnijim djelima. Riley izabire silu vršeći pritisak na g. Kidda da uđe u Roseinu sobu, a osjeća ugrozu i opasnost te se drži podalje, možda na nagovor g. Kidda, dok Bert ne ode. Bertovo nasilje, premda u početku izgleda bez povoda, zapravo nije zagonetno. S patrijarhalnog gledišta, za Berta je dovoljno da otkrije svoju partnericu samu u sobi s rukama na nepoznatom čovjeku da izvede i opravda svoj nasilni čin. Riječ „gnjido“ koju upućuje Rileyu odaje njegovu netrpeljivost prema strancu, ali i pripadniku druge nacije i rase.

Dok se zastor spušta, zatrovana destruktivna atmosfera ostaje visjeti nad Bertom i Rose unatoč njihovu očajničkom pokušaju da potvrde svoju sigurnost. Tajanstvenost je također jedna od funkcija Pinterovih izrazito eliptičnih dijaloga kojim kao da rasvjetljuje samo vidljivi vršak ledenjaka, a ukazuje na skriveni podtekst s kojim je ovaj u dubini povezan.

Naposljetku, „Soba“ se može gledati kao post-holokaustna noćna mora budući se Rose, čije je pravo ime očito Sal – jer jer su nacisti prisilili sve Židovke da nose drugo ime – Sarah, Židovka koja se skriva u braku s ne-Židovom. Potajni posrednik koji je došao da je podsjeti na njezino porijeklo crnac je irskoga imena Riley, koji predstavlja druge dvije prezrene manjine.

Imena i prezimena svih likova u „Sobi“ nose izvjestan simbolizam: Rose poput sintagme „English Rose“ koja ima više konotacija dok sve znače nešto autentično englesko, Hudd asocira na Hades – mitološkog boga podzemlja i na zagrobni svijet, g. Kidd asocira na dijete, nešto nedoraslo i neformirano, a Sands zvuči kao pijesak²⁷⁸ – nešto sipko što se posvuda osipa, a kad se negdje uvuče, teško ga se riješiti; Bert je obično ime koje može biti i skraćunica, a i prezime, pa simbolizira prosječnog Engleza, osim što je to – u deminutivu – bio i nadimak kralja Georgea VI. [koji je u javnosti bio plah i šutljiv, govorio s teškoćama, dok je privatno znao imati ispade bijesa i nasilnog ponašanja].

Jednočinka „Soba“, kao i sav Pinterov dramski rad, ostaje otvorena za bezbroj interpretacija. Jedno viđenje „Sobe“ je da ona odražava Pinterov osjećaj krivnje s obzirom na posljedice izazvane svojim vjenčanjem ne-Židovkom bez prethodne privole roditelja i raskidom s Thistlewaite Road gdje je odrastao i proveo prvih 25 godina života. Pinter je „Sobu“ napisao šest tjedana nakon vjenčanja s Vivien Merchant, koju je upoznao dok je bio glumac pod imenom David Baron i ona ga je cijelo vrijeme njihova braka oslovljavala s David. Prema tome, „Soba“ može biti projiciranje Pinterovog osjećaja krivnje u vezi s emocionalnim pomakom, dislokacijom prouzročenom njegovim brakom i strahom da se uporna svojatanja od strane obitelji, tradicije i prošlosti ne mogu tako lako zanemariti – tema kojoj se on neprestano vraćao. Premda je u načelu odbijao interpretirati svoja djela, u jednoj rijetkoj raspravi o „Sobi“ osporio je ovakvo iščitavanje:

²⁷⁸ Petar Selem, „Pogovor: Stablo i pijesak“, *Samuel Beckett: Drame*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1981., str.155-162.

„Uvijek sam shvaćao Rileya kao glasnika, mogućeg izbavitelja koji pokušava osloboditi Rose iz zatočeništva njezine sobe i ograničenosti života s Bertom. On je poziva da se vrati u svoj duhovni dom; zbog čega biva pretučen kad se Bert vrati. Ali, za mene, Riley je uvijek bio jedan izbaviteljski lik i na taj sam ga način postavio kad sam kasnije režirao taj komad s Vivien i izvrsnim crnim glumcem koji se zvao Thomas Baptiste“.²⁷⁹

Neovisno od toga kako je interpretiramo, „Soba“ je vrlo osobno djelo u kojem Pinter piše o gubitku identiteta koji se očituje kroz isprepletene iskaze o prošlosti i sadašnjosti. Također obrađuje opasnost od povlačenja iz vanjskog svijeta i emocionalnog rizika u pretvaranju sobe u tvrđavu. Mnogi Pinterovi prijatelji u Hackneyu živjeli su u sličnoj izolaciji; primjerice, Henry Woolf, koji je i naručio „Sobu“, običavao je tjednima ne izlaziti iz roditeljske kuće i Pinter je bio upoznat sa svim opasnostima kad se netko zatvori u orahovu ljusku, unatoč činjenici da, kako bi rekao Hamlet, drži sebe vladarom neograničenog prostora.

„Soba“ fascinira i na taj način jer nesvjesno odražava Pinterove mnoge duboke preokupacije, prvenstveno Beckettom i njegovim romanom „Murphy“ koji je bio posudio u knjižnici i nikad potom vratio,²⁸⁰ što je smatrao svojim „jedinim kriminalnim djelom“.²⁸¹

„Soba“ također odražava ozračje u Velikoj Britaniji nakon Drugoga svjetskog rata: nezarasle rane, strah pred uspostavljanjem novog društva, dolaska novih imigranata i netrpeljivost prema njima, opće nesigurnosti i, premda nesvjesno, Pinter ovom jednočinkom izražava svoj politički stav pa je možemo smatrati pretečom njegovih kasnijih izrazito političkih drama.

Ovim svojim dramskim prvijencem Pinter je – u artaudovskom smislu – započeo promjenu postojećeg stanja u britanskom teatru u kojem su se do tada uglavnom prikazivale predstave za zabavu.²⁸² Premda nije bio upoznat s teorijom „kazališta okrutnosti“, uočavamo da je i on, poput Artauda, nakanio prisiti publiku da se suoči sama sa sobom.²⁸³ U oskudnoj scenografiji jednočinke „Soba“, prema didaskalijama i u scenskoj postavi, očituje se artaudovska „okrutnost“ s obzirom na to da je publika do tada

²⁷⁹ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 69.

²⁸⁰ U tom romanu glavni lik živi sam u stanu...

²⁸¹ William Beker, *Harold Pinter*, str. 33. i Richard Eyre, „Harold Pinter“, *Talking Theatre/Interviews with Theatre People*, str. 168.

²⁸² Pogledati bilješke 190 i 191.

²⁸³ Pogledati bilješku 199.

navikla na određena strukturalna načela scenografije i scenske radnje pa nije bila pripremljena na ono što ju je očekivalo u slijedu prikazivanja drame. Također, svaki put kad se novo lice pojavi na pozornici, publika očekuje da odgonetne tko su ta lica; međutim, dramaturška shema ove jednočinke oblikovana je s namjerom da ostanu nejasni ili neodređeni, isto kao i njihove radnje i postupci. Primjerice, publika je ostala šokirana²⁸⁴ i zatečena Bertovim nasiljem i premlaćivanjem Rileya na smrt pred njihovim očima, kao i činjenicom da je taj lik crnac, koji – između ostalog – upućuje da može imati neku obiteljsku ili seksualnu vezu s bijelom ženom. Ubojstvo crnca na pozornici 1957. nastalo je iz rasistički motivirane zloupotrebe i nasilja koji su bili itekako vidni u britanskom društvu toga vremena, što je moglo pobuditi krajnje emocionalne i ponekad pristrane reakcije među pripadnicima britanske publike, koja je prvi puta stvarno iskusila da crnci žive u Velikoj Britaniji – kao rezultat početnog vala doseljenika iz britanskih kolonija u Africi i Zapadno indijskih otoka počevši s dolaskom 400 jamajskih doseljenika brodom „Windrush“ godine 1948. U to doba, crnci su bili egzotični i strani za većinu stanovnika Velike Britanije, pa je u vezi s time Pinterova karakterizacija Rileya kao crnca sa stereotipnim irskim imenom bila ne samo uznemirujuća nego je i provocirala prvotnu predrasudu publike. Biti i jedno i drugo, tj. i crnac i Irac, premda slabo vjerojatno, u 1957. bilo je riskantno, jer se namjerno ukazivalo londonskoj publici na sukob pripadnika etničke manjine, crnaca i Iraca, koji su bili predmetom sumnji i neprijateljstava u određenim društvenim sredinama pri najezdi doseljeničke plime na temelju Zakona o britanskom državljanstvu iz 1948. Kad su crnci kao lica u drami predstavljeni u novim dramama tog vremena, društvene rasprave oko njihovog porijekla i odnosa prema njima dosegle su vrhunac.²⁸⁵

²⁸⁴ John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, str. 78.

²⁸⁵ U 1958. the Royal Court kazalište postavilo je prvi put u Ujedinjenom Kraljevstvu drame autora crnaca („Mjesec na duginom šalu“/„Moon on a Rainbow Shawl“ Errola Johna i „Meso tigru“/„Flesh to a Tiger“ Barryja Reckorda), dok je Sheila Delany u svojoj drami „Okus meda“/„A Taste of Honey“, praižvedenoj te godine, uvela lice crnca. Prvu glumačku agenciju za crnce u Velikoj Britaniji osnovali su 1956. Pearl Connor-Mogotsi i njezin suprug Edric Connor, a iste godine Joan Clarke osnovala je Zapadno indijsku dramsku grupu. U kolovozu 1956., „Čovjek sa sunca“/„A Man from the Sun“ Johna Elliota, u kojoj je igrao Errol John, bila je prva televizijska dokumentarna drama koja je tematizirala probleme koje su doživjeli obitelji doseljenika iz Kariba u Ujedinjenom Kraljevstvu, a koju je Pinter najvjerojatnije pogledao ili bio upoznat s njezinim prikazivanjem. Thomas Baptiste, koji je igrao Rileya u prvoj profesionalnoj postavi „Sobe“ 1960., potom je igrao ulogu crnca u popularnoj seriji „Ulica Coronation“/„Coronation Street“ na Granada televiziji, a zatim razvio uspješnu filmsku karijeru.

Prema tome, može se zaključiti: „Pinterov 'svršetak' je nedefinitivan i poticajan, „Soba“ odjekuje u umu publike i čitatelja“²⁸⁶ upravo onako kako je ciljao Artaud. Nesigurna u ono što se točno zbiva na pozornici, publika je bila prisiljena podijeliti nesigurnost koju su osjećali i glavni likovi. Počevši s dobro poznatom realističnom scenografijom, likovima i jezikom, Pinter je postepeno unio zbrku u realnost i uveo publiku u svijet u kojem se bilo što moglo dogoditi. „Ono što se događa u mojim dramama jest realistično, ali ono što iskazujem nije realizam“²⁸⁷ – istaknuo je. Obiteljska komedija kojom drama započinje, utemeljena na odnosu žene i muškarca te propitivanju osobne sigurnosti, završava ponovnim uspostavljanjem muškarčeve prevlasti, uništenjem uljeza u njihov raj, i ponovnim uspostavljanjem *statusa quo* – što je tradicionalan kraj takvih komedija, gdje izvanjska prijetnja ne uspijeva nanijeti štetu. Međutim, time što je status quo ponovno uspostavljen, nastaju šteta i zlo. Komediju negiraju strah, nasilje, smrt i slabljenje glavnog oslonca sigurnosti. Dom nije više nepovrediv i žena je sada slijepa. Premda je uljez uništen, kraj se ismijava sreći [i.e. „happy endu“]: dom je na isti način uništen.

b) „Kuhinjski lift“, Pinterova druga po redu jednočinka, „mnogo [je] kompleksnija od bilo kojeg revijskog skeča, ali izravnije 'transparentna' od bilo koje velike drame“²⁸⁸ te „mnogo dotjeraniji i opušteniji komad. Mistifikacija je kontroliranja, a vrata mnogo šire otvorena prema komediji. Način izvedbe proizlazi i iz Becketta i iz varijetea“.²⁸⁹ Može se primijetiti utjecaj Becketta, s obzirom na to da je izvedba „U očekivanju Godota“ izazvala izvjesnu senzaciju u Londonu nekoliko godina prije toga, tj. 1955., i Pinter ovom jednočinkom na neki način odaje priznanje autoru kojim je impresioniran. Mjesto radnje jednočinke „Kuhinjski lift“ podrumka je soba bez prozora, u kojoj se nalaze dva muškarca – Ben i Gus. Pinter ne otkriva njihov *dramatis personae*, ali tijekom dramske radnje i dijaloga očituje se da se radi o dvojici plaćenih ubojica koji čekaju naredbu za izvršenje svog zadatka i njihov identitet određuju jedino njihove djelatnosti. Dakle, Pinter ne pruža gledateljima nikakve dodatne informacije od onih koje

²⁸⁶ William Baker, *Harold Pinter*, str. 42.

²⁸⁷ Harold Pinter, „Introduction: Writing for Myself“, *Plays: Two*, Eyre Methuen, London 1977., str. 11.

²⁸⁸ Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborn, Arden*, str. 176.

²⁸⁹ Ronald Hayman, *Harold Pinter*, str. 15.

likovi sami posjeduju i u takvom pristupu može se osjetiti izvjesna artaudovska „okrutnost“. Ben leži na krevetu i čita novine, dok Gus uglavnom nervozno šeće po sobi i izlazi u WC čiji kotlić ne funkcionira. Gus, poput Rose, neprestano govori, ali Ben – za razliku od Berta – reagira na njegov govor i međusobno komuniciraju. Ben glasno čita članke iz novina s temama okrutnosti: o starcu kojeg je pregazio kamion, dječaku koji je ubio mačku i optužio svoju sestru. Gus se propituje o vrsti zadatka koji će obaviti i gradu kojem se nalaze. O zadatku još ne znaju, ali Ben tvrdi da su u Birminghamu. Dok čekaju naredbu organizacije za koju rade, ispod vrata sobe pojavljuje se omotnica. Gus otvara vrata da vidi dostavljača, ali nikog nema. U omotnici su šibice. Odlučuju ih upotrijebiti za paljenje plinskog štednjaka i prepiru se oko izraza „zapaliti peć“ ili „zapaliti plin“:

BEN: Da, ti uvijek žicaš šibice. Koliko ih sad imaš?

GUS: Ima ih valjda desetak.

BEN: E, lijepo; nemoj ih pogubiti. I to još ove žute. Ne treba ti čak ni kutija.

/GUS ČAČKA UHO ŠIBICOM/

/LUIVŠI GA PO RUCI/: Ne troši ih uzalud! Hajde, idi i zapali.

GUS: Ha?

BEN: Idi i zapali je.

GUS: Što da zapalim?

BEN: Peć.

GUS: Misliš plin.

BEN: Tko misli?

GUS: Ti.

BEN: /SUZIVŠI OČI/ Kako to misliš, ja mislim plin?

GUS: Pa, to si mislio, je l da? Da zapalim plin.

BEN /SNAŽNO/: Ako ja kažem idi i zapali peć onda mislim idi i zapali peć.

GUS: Kako se može zapaliti peć?

BEN: Pa to je tako, fraza! Zapali peć. To je fraza!

GUS: Nikad to nisam čuo.

BEN: Zapali peć! Svi tako govore!

GUS: Mislim da si krivo čuo.

BEN /PRIJETEĆI/: Kako to misliš?

GUS: Kažu zapali vatru ili zapali plin, a ne peć!

BEN /NAPET/: Tko to kaže?

/ZURE JEDAN U DRUGOGA TEŠKO DIŠUĆI/.²⁹⁰

U ovom nadmetanju, koje na trenutke djeluje komično, očituje se nasilje posebno u neverbalnom „zurenju i teškom disanju“. Ben zatim podsjeća Gusa da je on stariji partner od kojeg treba učiti.

BEN: Tko je ovdje stariji po položaju, ja ili ti?

GUS: Ti.

BEN: Ja se samo brinem za tvoje interese, Gus. Neke stvari moraš naučiti, druže.

GUS: Da, ali ja nikad nisam čuo –

BEN /ŽESTOKO/: Nitko ne kaže zapali plin! Što plin pali?

GUS: Što plin - ?

BEN /ZGRABIVŠI GA OBIM RUKAMA ZA VRAT ISPRUŽENIH RUKU/:

P e ć, b u d a l o!

/GUS skida njegove ruke s vrata/.²⁹¹

Važno je primjetiti da nasilje u Pinterovom djelu nastaje kad neki lik nastoji održati – više nego steći – svoju dominaciju. U gotovo cjelokupnom Pinterovu djelu, većina nasilja koje u početku djeluje tajanstveno [tj. zašto Ben napada Gusa?, i zašto je u jednočinki „Soba“ Bert napao Rileya?] povezano je s borbom da se održi dominacija. Ben napada Gusa kad Gusova pitanja predstavljaju opasnost i ugrožavaju njegov autoritet. Kad su ga pitali o nasilju u njegovim dramama, Pinter se usredotočio na konflikt između dominantnog i podređenog: „Svijet je prilično nasilno mjesto jednostavno tako, dakle svako nasilje u dramama nastaje prirodno. Čini mi se da je to jedan bitan i neizbježan faktor. Mislim da je ono o čemu govorite započelo u 'Kuhinjskom liftu', koji je s mog gledišta relativno jednostavno djelo. Nasilje je zapravo samo jedan izraz pitanja dominacije i podređenosti, što je eventualno tema koja se ponavlja u mojim dramama. /.../

²⁹⁰ Harold Pinter, „Kuhinjski lift“: drama. Prev. Nada Šoljan, str. 13-14. (Tipkani primjerak iz knjižnice Filozofskog fakulteta u Zagrebu.)

²⁹¹ *ibid.*, str. 14-15.

Ne bih odredio ovo nasilje ni kao bitku za položaj, to je vrlo obična, svakodnevna pojava“.²⁹²

Bezazlena razmirica oko upotrebe izraza „zapaliti peć“ i „zapaliti plin“ zaoštava se do prijetećeg uništenja podređenog lika. U svakom trenutku borba za dominacijom izaziva dramsku napetost jednaku ili čak veću od prijetnje nevidljivog pretpostavljenog, neprestano potičući pitanje: Hoće li Ben održati autoritet nad Gusom? Što on i nastoji, u ovoj ironičnoj prijetvornoj igri s namjerom da iskoristi povjerenje žrtve, čak ako ga mora i ubiti.

Unutar ovog odnosa dominacije i podređenosti, likovi su očito simbiozno ovisni jedno o drugom, a isto tako napetost između njih nerazrješivo je povezana s prijetnjom odozgo – od autoriteta iznad njih. Gus se pokorava Benovu autoritetu, koji uglavnom proizlazi iz činjenice da ima nekoga nad kojim može dominirati. Međusobna ovisnost, krhka osnova za odnos, može trajati samo toliko dok dominantni lik, Ben, može održati svoj superiorni položaj bez prijetnje od izvanjskih sila i bez propitivanja podređenog lika, Gusa. S obzirom na to da su izvanjske sile rijetko odsutne i obzirom da je Gus nespreman i nesposoban ostati posve podređen, promjene koje se moraju desiti jamačno će uništiti odnos i mogu očito uništiti Gusa.

Dramska napetost, pojačana nasiljem kao prirodnom popratnom pojavom borbe za dominacijom, zaoštava se stoga što se oba lika grčevito bore uzvraćajući udarce poput vježbanih boksača kadgod njihov sustav vrijednosti nailazi na izazov. Konflikt proizlazi iz činjenice što su njihova mjerila, sustav vrijednosti potpuno različiti. Ben bez pogovora ispunjava naloge autoriteta utjelovljenog u organizaciji koja ih šalje, dok ih Gus propituje.

Pinterovi dominantni i podređeni likovi prihvataju različite vrijednosti i nakane te gledaju na svijet različito. Dominantni lik se nameće, uspostavlja kontrolu, ne propituje autoritet i ne dopušta propitivanje svog vlastitog autoriteta, nema samilosti prema drugima i ne dopušta da drugi suosjećaju s njim. Međutim, ostaje slijep u svom ograničenju slijepog ispunjavanja naredbi, suštinskoj bezvrijednosti svog položaja i besmislenosti njihove zajedničke situacije. Podređeni lik propituje autoritete, čime ugrožava položaj dominantnog lika koji potom prelazi u napad.

²⁹² Ian Smith, *Pinter in the Theatre*, str. 60-61.

Dominantni lik, Ben, uvijek mora zadržati samopouzdanje i vladati sobom, dok podređeni lik, Gus, može izražavati sumnju i suosjećanje za slabosti koje dominantni lik prihvata. Ben iskazuje prezir prema sumnjičavosti i slabosti koje nastoji iskorijeniti. Kad Gus priznaje da ima problema u razgovoru s njihovim pretpostavljenim, Wilsonom, Ben ga napada govoreći: Sjaši već jednom, čuješ.²⁹³

Međutim, kad iznenada začuju nepoznat zvuk odozgo – obojica se hvataju svojih pištolja i zauzimaju položaj. Treba im vremena da shvate odakle zvuk dolazi i što predstavlja: kuhinjski lift. U ovoj situaciji Gus se prvi snalazi i otkriva papir na kojem je narudžba za jelo – dva odreska s lukom i pomfrit, dva pudinga od griza i dva čaja bez šećera. Ben je zatečen; na Gusov upit što misli o tome – nema odgovora. Lift se odmah diže i ubrzo spušta s novom narudžbom: juha prema meniju, jetra na žaru, pita od sira. Dok razmišljaju što učiniti Gus suosjećajno stavlja ruku na Benovo rame, a on ga gura od sebe opet zadobivajući dominantan položaj i odlučuje da trebaju nešto poslati liftom gore. Gus iz svoje torbe vadi kreker, čokoladu, pola litre mlijeka, paket čaja, voćni kolač. Ben je zadovoljan, ali mu smeta što Gus pojeduje komad voćnog kolača za koji on nije znao i drži to svojevrsnom izdajom te se ponaša okrutno prema Gusu. Nasilje i okrutnost se povećavaju kad ustanovljava da Gus u torbi ima i paket grisina. Ben udara Gusa optužujući ga za nelojalnost. Lift se opet diže i spušta s narudžbom za egzotično, grčko jelo – *macaroni pastisio, ormitha macarounada*. Oni hitro stavljaju sve što posjeduju i šalju gore. Ali, uskoro se lift opet spušta s narudžbom za kineska jela: jedne bambusove mladice, kestenje i piletina, jedan suki-jaki i mlade mahunice. Usput otkrivaju da su im odozgo poslali natrag paket čaja. U htijenju da im napiše poruku Gus iznenada primjećuje govornu cijev. Ben mu je uzima iz ruke i pokorno govori otkrivajući pritom apsolutno uvažavanje autoriteta nepoznatog nadređenog. Njegov jezik više nije spontan – „cockney“, nego izvještačen i nestvaran te donekle komičan.

BEN: Dobar večer, žao mi je što – vas smetam, ali smatramo da vas moramo obavijestiti da više ničega nemamo.²⁹⁴

²⁹³ Harold Pinter, „Kuhinjski lift“, str. 18.

²⁹⁴ *ibid.*, str. 28.

Premda odozgo dobiva primjedbu da je voćni kolač bio star, čokolada se rastopila, mlijeko usireno, krekeri pljesnivi, Ben je ushićen kad čuje naredbu da zapale peć.

BEN: Znaš što je rekao? Zapalite peć! Nije rekao zapalite plin! Nije rekao zapalite vatru.
Rekao je: zapalite peć!²⁹⁵

Ben se osjeća pobjedonosno vjerujući da je učvrstio svoj položaj i stekao sigurnost, ali Gus primjećuje da nema plina. U ovoj komičnoj situaciji Ben prvi put klone duhom, a kad ga Gus pokuša odobrovoljiti, Ben ponovo uspostavlja svoj autoritet naređujući mu da umukne i udarajući ga žestoko po ramenu. I Gus postaje nasilan pitajući: „Dobro, onda šta znače ovi glupi vicevi?“²⁹⁶ Neizgovorena prijetnja naslućena u Gusovu pitanju ukazuje da se igra izvodi radi preživljavanja. Ako ne provedu narudžbe i ne izvrše naređenja, mogu biti ubijeni. U trenutku kad se lift spusti s novom narudžbom – za škampima, Gus u govornu cijev obznanjuje istinu: „MI NEMAMO VIŠE NIČEGA! NIČEGA! SHVAĆATE LI?“²⁹⁷ Ben nasrće na njega udarajući ga po prsima i nazivajući ga manijakom. On nije u stanju prihvatiti istinu da ne mogu ispuniti naredbu jer bi to bio znak slabljenja njegova položaja. Što se osjeća frustriranije, Ben je agresivniji. Divlje prijeteci oduzima Gusu govornu cijev i vješa je na zid. Da se smiri liježe na krevet i vraća se čitanju novina.

Prizor kao i na početku jednočinke. Gus izlazi u WC. Čuje se zvižduk na što Ben podiže govornu cijev. Razgovara s nadređenim očito ponavljajući njegove riječi potvrđujući da razumije naredbu za izvršenjem ubojstva. Njegov jezik je pokoran poput prijašnjeg kojim se koristio kad je pokušao dati do znanja da im nije ništa ostalo za poslati liftom, služben i eliptičan – tako različit od onog kojim se služi u razgovoru s Gusom kad obojica upotrebljavaju kolokvijalni „cockney“ govor i kad Ben dominira nad mlađim kolegom. Ben doziva Gusa, koji se razoružan vraća u sobu, ali na druga vrata, kroz koja treba ući najavljena žrtva, i uperuje revolver u njega. Ostaju zuriti jedan u drugog dok se zastor spušta.

²⁹⁵ ibid.

²⁹⁶ ibid., str. 33.

²⁹⁷ ibid., str. 34.

Premda su neki kritičari i pinterolozi²⁹⁸ protumačili da je Gus žrtva dominantnog plaćenog ubojice Bena, očito je da je Pinter završio dramski tekst s prizorom koji to ostavlja nerazriješenim i tajanstvenim. Umjesto zvuka hitca iz pištolja, jednočinka završava dugim, nijemim zurenjem. Dakle, premda Ben ne ispaljuje pištolj, Gus [i publika] mogu pretpostaviti da on to može učiniti svaki tren.

U „Kuhinjskom liftu“ nema ženskih likova, što atmosferu jednočinke čini grubljom i okrutnijom, osim što se na dva mjesta spominju žene. U prepirci oko izraza „zapaliti peć“ Ben osporava Gusov izraz „zapaliti plin“ pitajući ga: „Tko to kaže?“²⁹⁹ i dodaje:

/POLAKO, RIJEČ PO RIJEČ/ Kad hoćeš da peć gori, kažeš uvijek: zapali peć.

GUS: Moja majka bi uvijek rekla: ne gori peć, gori vatra u peći.

BEN: Tvoja majka? Kad si zadnji put vidio svoju majku?

GUS: Ne znam, negdje –

BEN: Pa šta onda pričaš o svojoj majci?

/Zure jedan u drugoga/.³⁰⁰

Druga aluzija na žene javlja se u trenutku kad se Gus sjeća jedne žrtve i propituje što se događa s mrtvim tijelima osoba koje ubiju.

GUS: Ma samo sam razmišljao o onoj djevojci, ništa drugo. /GUS SJEDA NA SVOJ KREVET/. Nije bila nikakva krasotica, znam, ali ipak. Ali kakav je to bio svinjac, je li? Kakav svinjac! Na časnu riječ, uopće ne pamtim takav svinjac. Te žene kao da nekako nisu sastavljene kao muškarci. Kao da su od nekog labavijeg materijala. Ala se raspljeskala, sjećaš se? Raspljeskala se kao lubenica. Fuj!...³⁰¹

Spominjanje majke kao autoriteta i ubijene djevojke može otaviti dojam da Gus nije posve prožet i zaražen okrutnošću izvanjskog svijeta i da je još uvijek osjećajno biće u kojem tinja potencijal za ljubavljvu i žudnja za životom bez straha od vanjskih razornih sila.

²⁹⁸ Ronald Hayman, *Harold Pinter*, str. 18. i Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play*, Duke University Press, Durham and London 1990., str. 79.

²⁹⁹ Harold Pinter, „Kuhinjski lift“, str. 14.

³⁰⁰ *ibid.*

³⁰¹ *ibid.*, str. 19.

Vanjska, razorna sila u ovoj jednočinki je nevidljivi dostavljač omotnice sa žigicama i potom lift za kuhinju; a kako narudžbe liftom postaju egzotičnije i kompliciranije, zatočenici podrumске sobe osjećaju sve veću i sudbonosniju prijetnju.

„Kuhinjski lift“ podsjeća na gangsterske filmove u tematici, atmosferi i ponašanju likova, ali i na vrstu klasičnog varijetea u čijim predstavama jedan lik izražava kontrolu i strpljivost, dok je drugi pomalo tup pa ga treba ispravljati ili poticati. Na neki način Ben i Gus predstavljaju Pinterovo ironično preuzimanje Vladimira/Didija i Estragona/Gogoa,³⁰² posebno u očekivanju Godota/Wilsona da im otkrije smisao njihova postojanja. Međutim, premda je Pinterova drama postavljena s više naturalizma od Beckettove, Pinter publici ne pruža više informacija nego što likovi sami prezentiraju gledateljima i tako im služi da sudjeluju u njihovoj zbunjenosti kad u radnji nastupi nepredvidljiv zaokret. U neočekivanom obratu, stradanju Gusa – na čijoj su strani tijekom drame moguće simpatije gledatelja, očituju se artaudovski postulati. Kako je zamijetio teatrolog John Orr: „Ova drama je stalan podsjetnik da u terorizmu terorist često može postati žrtva svojih vlastitih postupaka“.³⁰³

Naslov „Kuhinjski lift“, ili prema nekima „Nijemi sluga“,³⁰⁴ ima više značenja. Kao nedužna žrtva Gus je „nijemi sluga“ – zastrašujuće radoznao što se tiče točnih detalja njihova posla, npr. što se događa s mrtvim tijelima osoba koje ubiju i mučnine koju osjeća pri ubijanju žena, a ne uočava svoje vlastito slijepo suučesništvo u sustavu koji ga je osudio na smrt. Benovo nepromišljeno prihvaćanje autoriteta, očituje se u njegovom propustu da propita naredbu, što ga također čini „nijemim slugom“, uhvaćenim u klopku pogubnog sustava koji čini da ubije svog vlastitog partnera. Kuhinjski lift je također doslovno prisutan kao dio scenografije – jedna improvizirana naprava koja se koristi u malim restoranima za prenošenje jela iz kuhinje u blagovaonicu na nekom drugom katu.

Benov razgovor kroz govornu cijev zapanjujuća je vizualna i slušna metafora za njegovo slijepo služenje anonimnom autoritetu, dok sve više i više apsurdnih narudžbi za jela, koja nevidljivi nalogodavac spušta kuhinjskim liftom u obliku pisamaca, nadrealistička su podsjećanja na neracionalne zahtjeve suvremenog života, u kojem

³⁰² John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Shepard*, str. 79.

³⁰³ *ibid.*, str. 80.

³⁰⁴ Pogledati bilješku 143 i Marija Grgičević, „Sjećanje na Harolda Pintera u Zagrebu u društvu Georgija Para i Borisa Buzančića – Glumac prije svega“, *Vijenac*, Godište XVII, broj 389, 29. siječnja 2009.

sustavi vlasti – koji kontroliraju represivne sociopolitičke sustave – ostaju prikriveni, a njihovi agenti su ujedno anonimni i slijepi. Plaćeni ubojice su ljudi poput svakog drugog; oni samo slušaju naredbe, i dok zlostavljaju druge mogu i sami biti zlostavljani,³⁰⁵ te u lovu na druge mogu biti ulovljeni.³⁰⁶ Činjenica da je institucija koja ih ovlašćuje i kontrolira njihov posao nevidljiva – kao kod Becketta i Kafke, negdje izvan pozornice – ukazuje na moć da određuje njihovu sudbinu, a da ni u jednom trenutku ne otkrije glavni povod zbog kojega postojeći autoritet nalaže da tako postupi. Kuhinjski lift je metonimija Benove i Gusove bespomoćnosti.³⁰⁷ Pokreće se između prostorije koja više nije restoran i podruma koji više nije kuhinja. Dok Wilson poput „velikog brata“ motri svaki Benov i Gusov pokret kroz zidove podruma. Podrum u „Kuhinjskom liftu“ kao i u jednočinki „Soba“ simbolizira grob.

A simbolika imena njima pretpostavljenog Wilsona može aludirati na Woodrowa Wilsona, koji je obećao da će nakon Prvog svjetskog rata svijet učiniti sigurnijim i demokratskijim, ili vođu Laburističke stranke Harolda Wilsona – dvama političarima na koje je Pinter mogao imati izvjestan razlog da se osvrne s omalovažavanjem.

c) U cjelovečernoj drami **„Rođendan“** Pinter je kreirao dva nova muška lika slična ovim dvama plaćenim ubojicama, a realnost vlasti prikazao kao proizvoljnu silu, autoritete kao iluziju, uvijek prikrivenu ili nepostojeću.

„Rođendan“ je drama u tri čina i prvi Pinterov duži dramski tekst, a čija se radnja odvija u dnevnoj sobi obiteljske kuće u nekom gradu na obali Engleske. Prvi čin zbiva se ujutro jednog ljetnog dana, drugi uvečer istog dana, a treći ujutro sljedećeg dana.

U prvom činu jedan stariji par, Meg i Petey, koji podsjećaju na Rose i Berta iz jednočinke „Soba“, sjede za stolom i razgovaraju. Petey čita novine, Meg mu servira doručak i raspituje se o Stanleyu, mladiću koji je njihov podstanar, a koji još nije ustao i išao na doručak. Za razliku od Berta i Rose, Petey djeluje dobrohotno, a Meg bezbrižno, premda je Petey izvještava kako su ga na rivi dva neznanca zaustavila i pitala mogu li odsjesti kod njih par noći. Meg se zanosi idejom da je njihova kuća na glasu kao vrlo

³⁰⁵ John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 329.

³⁰⁶ John Stokes, „Pinter and the 1950s“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 41.

³⁰⁷ Prema John Orr, *Tragycorner and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Shepard*, str. 80.

dobar pansion i odlazi probuditi Stanleya. On je mladić zapuštenog izgleda, u gornjem dijelu pidžame, koji zadirkuje Meg da je neuredna domaćica i kritizira kvalitetu doručka.

Petey odlazi na svoj posao čuvara ležaljki na plaži. Meg se odnosi prema Stanleyu na trenutke kao prema djetetu, a na trenutke kao prema ljubavniku što u njemu izaziva odvratnost. Potom ga izvještava da očekuje dva gosta u što joj on ne vjeruje, premda je uznemiren ovom vijesću. Govori Meg kako razmišlja da se zaposli:

STANLEY: Aaaa.. aa... ponuđen mi je posao, u stvari.

MEG: Što?

STANLEY: Da. Upravo razmišljam o tom poslu.

MEG: Nije valjda.

STANLEY: A posao je dobar. Jedan bar u Berlinu.

MEG: Berlinu?

STANLEY: Berlinu. Jedan bar. Sviranje na klaviru. Fantastična plaća. Stan i hrana plaćeni.

MEG: Na koliko?

STANLEY: Ne ostajemo u Berlinu. Idemo u Atenu.

MEG: Na koliko?

STANLEY: Da. Onda ćemo skoknuti do ... aa ... kako se zove ... do

MEG: Dokle?

STANLEY: Carigrada. Zagreba. Vladivostoka. Turneja oko svijeta.

MEG (*sjedajući za stol*): Jesi li prije svirao na klaviru u tim mjestima?

STANLEY: Svirao klavir? Ja sam svirao sam klavir po cijelom svijetu. Po cijeloj zemlji. (*Stanka.*) Jednom sam imao koncert.

MEG: Koncert?

STANLEY (*razmišljajući*): Da. I to dobar. Svi su bili tamo te večeri. Svi do jednog.

Bio je to veliki uspjeh. Da. Taj koncert. U Donjem Edmontonu.³⁰⁸

Međutim, Stanleyevu karijeru prekinuli su bezobzirni ljudi. On zatim plaši Meg da je čuo vijest kako će se pojaviti neki ljudi u kombiju u kojem su tačke i doći po nekoga da ga odvedu. Iznenada se začuje kucanje na vratima, ali to je mlada susjeda Lulu koja donosi

³⁰⁸ Harold Pinter, „Rođendan“, preveo Dejan Čavić (pohrvatila autorica ovog rada), *Pet drama*, Nolit, Beograd 1982., str. 37.

dar za Stanleya; predbacuje mu da zapušteno izgleda i svejedno predlaže da prošetaju. Tada Stanley izgovara presudnu rečenicu: „Nema se kamo ići“.³⁰⁹ Lulu odlazi, a pojavljuju se Goldberg i McCann, slični Benu i Gusu iz „Kuhinjskog lifta“. Goldberg je stariji i doima se sigurnim, dok mlađi McCann djeluje nervozno. Govore o poslu koji moraju obaviti, međutim nije jasno o kakvom se poslu radi. Goldberg se udvorno predstavlja Meg koja mu veli da je Stanley njezin jedini gost, a kojem je danas rođendan.

Goldberg predlaže rođendansku zabavu za Stanleya uvečer s početkom u 21 sat i povlači se s McCannom u sobu na katu. Stanley je duboko uznemiren dolaskom dvojice stranaca, ali Meg ga pokušava oraspoložiti govoreći o zabavi. Daje mu dar – paket koji je dostavila Lulu, a Meg kupila za njega.

MEG: Rođendan ti je, Stan. Namjeravala sam to držati u tajnosti do večeras.

STANLEY: Nije.³¹⁰

Dar je dječji bubanj, kao nadomjestak za klavir. Stanley nije oduševljen, ali stavlja bubanj oko vrata i divlje udara po njemu plašeći Meg.

Drugi čin započinje prizorom u kojem McCann sjedi za stolom i kida novinsku stranicu na pet jednakih komada. Plaho prilazi Stanley i pokušava se približiti McCannu umilnim razgovorom. Međutim, izvana dolazi Goldberg s Peteyem, a uskoro Petey odlazi na partiju šaha i McCann skupa s njim po piće za zabavu. Nasamo s Goldbergom Stanley ga uvjerava da su došli na krivu adresu i uporno ustrajava da smjesta moraju otići. Goldbergu to ide na živce i, kad se vrati McCann, napadaju Stanleya. Postavljaju ga na stolicu i podvrgavaju ispitivanju kao u policijskoj postaji, izvrgavaju verbalnom mučenju. Okrivljuju ga za sve vrste prekršaja koje je počinio protiv obitelji, religije i države. U jednom trenutku McCann na zapovijed Goldberga grabi Stanleyeve naočale, a kad ih on pokuša dosegnuti, McCann mu uzima stolicu pa Stanley posrće i ostaje u sagnutom položaju. Nastavljaju ga mučiti, postavljajući apsurdna pitanja:

GOLDBERG: Što dolazi prvo?

MCCANN: Pile? Jaje? Što dolazi prvo?

³⁰⁹ *ibid.*, str. 40

³¹⁰ *ibid.*, str. 48

GOLDBERG i MCCANN: Što dolazi prvo? Što dolazi prvo? Što dolazi prvo?

STANLEY *vrišti*.

GOLDBERG: On ne zna. Znaš li kako izgledaš?

MCCANN: Probudi ga. Zabodi mu iglu u oko.

GOLDBERG: Ti si kuga, Webber. Ti si propast.

MCCANN: Ti si otpadak.

GOLDBERG. Ali imamo mi rješenje za tebe. Možemo te sterilizirati.³¹¹

U daljnjem postupku verbalnog mučenja „trećeg stupnja“, žrtva Stanley ostaje bez (od)govora. Nastupa fizički obračun opisan u didaskalijama:

*Tišina. Stoje nad njim. On je zguren na stolici. Polako pogledava gore i nogom udari GOLDBERGA u stomak. GOLDBERG padne. STANLEY ustane. MCCANN dohvati stolicu i podigne je iznad glave. STANLEY dohvati stolicu i pokrije glavu njome. MCCANN i STANLEY idu ukrug.*³¹²

Ovaj obračun prekida svojim ulaskom Meg odjevena u večernju haljinu i bubnjajući u Stanleyev bubanj. On, u tišini, toči piće svima, a na podstrek Goldberga Meg drži zdravicu Stanleyu. Dok Meg drži zdravicu, Goldberg dirigira McCannu da džepnom svjetiljkom osvijetli Stanleya što asocira na prizore iz gangsterskih filmova ili iz policijske postaje. Dolazi Lulu koja odmah uspostavlja prislan odnos s Goldbergom. Svi nazdravljaju Stanleyu, pjevaju irske pjesme koje je započeo McCann, Meg predlaže da igraju društvene igre i Goldberg odlučuje za igru slijepog miša. Kad je red na Stanleyu, McCann slama Stanleyeve naočale koje je prethodno uzeo na čuvanje i potom mu podmeće bubanj na koji Stanley staje i pada preko njega. Meg uzdiše, a Stanley ustaje i kreće u pravcu njezinog uzdaha; dohvati je rukama za grlo i počinje daviti, ali Goldberg i McCann priskaču i obuzdavaju ga. Iznenada nastaje mrak. Lulu zapomaže: „Svjetlo!“³¹³ i protestira da je netko dira. McCann uzvikujući traži džepnu svjetiljku. Kad je konačno nađe uz pomoć Goldberga, osvijetljava Stanleya sagnutog nad Lulu koja raširenih nogu leži na stolu. Osvijetljen, Stanley se počinje cerekati. Goldberg i McCann mu prilaze, Stanley se povlači

³¹¹ *ibid.*, str. 62.

³¹² *ibid.*, str. 63.

³¹³ *ibid.*, str. 72.

unazad, cerekajući se dok ga mlaz svjetlosti sve bliže obasjava, a naposljetku kad zastane uz vrata tijela Goldberga i McCanna ga prekrivaju i stapaju se s njim.

U trećem činu, sljedećeg jutra Petey ulazi s novinama u ruci i sjeda za stol. Meg, pateći od mamurluka, poslužuje mu čaj. Prizor sličan početku drame. Meg želi probuditi Stanleya, ali je Petey odvraća i predlaže da ide u kupovinu. Meg plaši veliki automobil parkiran ispred kuće i pita Peteya je li zavirio u njegovu unutrašnjost. Kad on to potvrdi, pita jesu li u njemu tačke. A na Peteyev odgovor u obliku pitanja: „Što bi gospodin Goldberg s tačkama?“³¹⁴, spoznaje da automobil pripada Goldbergu i osjeća olakšanje. Pojavljuje se Goldberg vidljivo manje samouvjeren. Nakon što Meg ode u kupovinu, Goldberg povjerava Peteyu da je Stanley doživio živčani slom. Petey drži da je Stanleyu potreban liječnik dok Goldberg naglašava da nema potrebe. Dolazi McCann očito uznemiren i spreman za put. Izvještava da je Stanleyu vratio naočale, ali su slomljene. Petey želi pomoći idejom da ih zalijepe selotejpom i ponovo predlaže da pozovu liječnika. Goldberg je sporazuman, govori da je sve sređeno i da će odvesti Stanleya izvjesnom Montyju; potom vrši verbalni pritisak na Peteya tjerajući ga da izađe iz kuće:

GOLDBERG: ... Zar ne idete natrag na plažu?

PETHEY: Ne, ne još. Pozovite me kad siđe, hoćete li, gospodine Goldberg?

GOLDBERG (*revnosno*): Danas će biti krcata plaža... kad je ovakav dan. Ležet će na leđima, plivati u moru. Života mi! Kako stoji s ležaljka? Jesu li ležaljke pripremljene?

PETHEY: Sve sam ih postavio jutros.

GOLDBERG: A što karte? Tko će izdavati karte?

PETHEY: To je u redu. To će biti u redu, gospodine Goldberg. Ne brinite za to.

Vratit ću se.³¹⁵

Dolazi Lulu i optužuje Goldberga da ju je zloupotrijebio, međutim on je ravnodušan što nju ljuti. McCann se upliće u njihovo raspravljanje i zahtijeva da Lulu prizna svoj grijeh:

MCCANN: Klekni, ženo, i priznaj posljednji grijeh!³¹⁶

³¹⁴ *ibid.*, str. 77.

³¹⁵ *ibid.*, str. 81-62.

Nakon ove okrutne rečenice, Lulu odlazi, a McCann uvodi Stanleya koji izgleda posve izmijenjen – obrijan i odjeven u tamno dobro skrojeno odijelo s bijelom košuljom. Goldberg mu prilazi i posjeda ga na stolicu te mu se prividno brižno obraća, ali iza njegovih riječi razaznaje se okrutnost i dominacija:

GOLDBERG. Kako si, Stan?

Stanka.

Osjećaš li se nešto bolje?

Stanka.

Što je s tvojim naočalama?

GOLDBERG se sagne da pogleda.

Slomljene su. Šteta.³¹⁷

Stanley je slomljen i nijemo zuri u pod. McCann i Goldberg počinju ga obrađivati na način sličan onom u drugom činu.

GOLDBERG: Razumije se. Među nama, Stan, već je vrijeme je imaš nove naočale.

MCCANN: Ne vidiš pravo.

GOLDBERG: Istina je. Već godinama si zrikav.

MCCANN: A sad si čak zrikaviji..

GOLDBERG: U pravu je. Spao si sa zla na gore.

MCCANN: Gore od goreg.

GOLDBERG: Potreban ti je dug oporavak.

MCCANN: Promjena zraka.

GOLDBERG: Tamo gdje izlazi duga.

MCCANN: Gdje se anđeli boje kročiti.

GOLDBERG: Točno.

MCCANN: Povukla te kolotečina života.

GOLDBERG: Izgledaš anemičan.

MCCANN: Reumatičan.

³¹⁶ *ibid.*, str. 86.

³¹⁷ *ibid.*

GOLDBERG: Kratkovidan.

MCCANN: Epileptičan.

GOLDBERG: Ti si na rubu.

.....

GOLDBERG. Bdjet ćemo nad tobom.

MCCANN. Savjetovati te.

GOLDBERG. Pružiti ti odgovarajuću pažnju i njegu.³¹⁸

Obećavaju Stanleyu uspješnu budućnost s „odgovarajućom pažnjom i njegovom“.

GOLDBERG: Napraviti ćemo čovjeka od tebe.

MCCANN: I ženu.

GOLDBERG: Bit ćeš preorijentiran.

MCCANN: Bit ćeš bogat.

GOLDBERG: Bit ćeš prilagođen.

MCCANN: Bit ćeš naš ponos i radost.

GOLDBERG: Bit ćeš *mensh*.

MCCANN: Bit ćeš uspješan.

GOLDBERG: Bit ćeš potpun.

MCCANN: Izdavat ćeš naređenja.

GOLDBERG: Donosit ćeš odluke.

MCCANN: Bit ćeš magnat.

GOLDBERG: Državnik.

MCCANN: Posjedovat ćeš jahte.

GOLDBERG: Životinje.

MCCANN: Životinje.³¹⁹

Za razliku od prvog čina, u ovom verbalnom obračunu Stanley odgovara neartikuliranim gundanjem i glasovima kao da mu je odrezan jezik. Vraća se Petey i biva svjedokom zadnjim prizorima verbalnog mučenja i dominacije nad žrtvom.

³¹⁸ *ibid.*, str. 87.

³¹⁹ *ibid.*, str. 88.

GOLDBERG: Još isti stari Stan. Hajde s nama. Hajde, momče.

MCCANN: Hajde s nama.

PETHEY: Kamo ga vodite?³²⁰

Goldberg i McCann odvođe Stanleya ignorirajući Peteyev pokušaj da ga ostave. Slomljeni Petey izgovara opomenu: „Stan, ne daj im da ti govore što da radiš!“³²¹ Kad se vrati Meg, nesvjesna situacije prisjeća se prošle noći ističući kako je bila „kraljica zabave“³²² i Petey je podržava u tom uvjerenju.

„Rođendan“ je površinski strukturiran kao dobro poznati, realistični „dobro skrojeni komad“ s ekspozicijom, zapletom, kulminacijom i raspletom. Međutim, u ovoj drami, svaki od ovih dijelova narušava se neizravnim zaključkom da su stvarni, činjenicama potvrđeni podaci koje priopćavaju likovi nevjerodostojni a njihovi motivi nejasni. Drama počinje radnjom koja podsjeća na ekspoziciju, jer su inscenacija i likovi tako postavljeni, ali apsurdan i smiješan dijalog, poput početnog razgovora između Peteya i Meg, izaziva sumnju u istinitost priopćenja. Remeteći strukturu „dobro skrojenog komada“, Pinter je postigao da gledatelji sudjeluju u Stanleyevu osjećaju nesigurnosti i uđu u jedan nestvaran svijet u kojem se bilo što može dogoditi te time – artaudovski – podržao vezu između gledatelja i izvođača.

Na početku se čini da su gledatelji „Rođendana“ suočeni sa stvarnom, realističnom, premda donekle neodređenom, obiteljskom komedijom ili farsom. Međutim, kad Meg spominje da očekuje dva gosta, ton prijetnje zatitra. Stanley je očito uznemiren nastalom situacijom i za uzvrat plaši Meg viješću da dolaze neki ljudi da je odvedu u tačkama.

STANLEY: Meg. Znaš što?

MEG: Što?

STANLEY: Jesi čula što je novo?

MEG: Ne.

STANLEY: Kladio bih se da jesi.

MEG: Nisam.

STANLEY: Da ti kažem?

³²⁰ ibid., str. 89.

³²¹ ibid., str. 90.

³²² ibid., str. 91.

MEG: Što je novo?

STANLEY: Nisi čula?

MEG: Ne.

STANLEY (*približavajući se*): Oni dolaze danas. Dolaze kombijem.

MEG: Tko?

STANLEY: A znaš što imaju u tom kombiju?

MEG: Što?

STANLEY: Imaju tačke u tom kombiju.

MEG (*bez daha*): Nemaju.

STANLEY: O, da, imaju.

MEG: Ti si lažljivac.

STANLEY (*približavajući joj se*): Velike tačke. A kad kombi stane, oni ih iskortrljaju uz vrtanu stazu, pa onda zakucavaju na vrata.

MEG: A ne.

STANLEY: Nekoga traže.

MEG: Ne traže.

STANLEY: Nekoga traže. Izvjesnu osobu.

MEG (*promuklo*). Ne, ne traže!

STANLEY: Da ti kažem koga traže?

MEG: Ne.

STANLEY: Nećeš da ti kažem!

MEG: Ti si lažljivac!³²³

Ovakav spoj komičnog i prijetećeg ugođaja obilježje je Pinterovog rada od prvijenca – jednočinke „Soba“ – do kasnijih njegovih dramskih ostvarenja. Kao što sam spomenula u Uvodu, kritičar Wardle okarakterizirao je ovakvu strukturu terminom „komedija prijetnje“ koja je „jedan prikladan dramski motiv u doba uvjetnog ponašanja u kojem je običan čovjek voljan sudjelatnik u svojem vlastitom uništenju“.³²⁴ Wardle je prepoznao da se Pinterova dramska tehnika temelji na manipulaciji i rušenju ustaljenih kazališnih žanrova, ne samo zbog pukog, djelotvornog dojma, nego s ciljem da prenese gledateljima dubinski osjećaj pritiska koji se vrši na pojedincu u suvremenom svijetu. Na ovakav način,

³²³ *ibid.*, str. 38-39.

³²⁴ Pogledati bilješku 21

unatoč postavljanju izvjesnog jednostavnog obrasca, Wardle nam je ponudio jedan pozitivan prilog u rano kritičko razumijevanje Pinterova rada. Međutim, nije samo narušena formalna struktura drame nego je i prividni realizam također sustavno poremećen. Iz toga proizlazi da ono što bi u uobičajenom realističnom „dobro skrojenom komadu“ bilo podtekstualno obrazloženje, ovdje je – kod Pintera – izneseno kao uznemirujuća glavna radnja.

Dok je u jednočinki „Soba“ pojava Rileya i prijetnja koju pritom prouzrokuje tajanstvena i zagonetna do opskurnosti, u „Rođendanu“ su svrha i uvjeti, ako ne i određene namjere, nepozvanih gostiju Goldberga i McCanna prilično očite. U „Sobi“ Bert napada Rileya po svemu sudeći jer remeti ustaljeni odnos između njega i Rose, a unatoč tajanstvenom simbolizmu Rileyevog lika, sukob unutar jednočinke je u suštini međuljudski. S likovima Goldbergom i McCannom Pinter u dramski svijet uvodi utjecaj neimenovane autoritarne organizacije koja zahtijeva Stanleyevu pokornost. Sukob više nije između pojedinca i pojedinca nego između pojedinca i društva te njegovih institucija.

Goldberg i McCann, kao Ben i Gus u „Kuhinjskom liftu“, utjelovljuju poseban pinterovski spoj komičnoga i prijetećega o kojem je već bilo riječi. Na jedan način oni prizivaju profesionalne plaćene ubojice gangsterskih filmova, a na drugi podsjećaju na parove komičara i njihove razmjene dosjetki u popularnim radio emisijama, kazalištu i filmu. Gangsterski filmski duo, koji je Pinter preuzeo iz filmova koje je obožavao gledati – tih i 50-ih godina prošlog stoljeća, obično se sastojao od prepredenog organizatora i manje inteligentnog, ali nasilnog partnera. Što se tiče diljem svijeta popularnih komičara koji su bili poznati po takvim dijalozima najvjerojatnije su uzor Laurel i Hardy, koji su po svoj prilici prauzori i Beckettovu Vladimiru i Estragonu iz antidrame „U očekivanju Godota“. U „Rođendanu“ Goldberg je pokretač i suglumač, dok je McCann tupoglavac ipotrkalo. Prema Stanleyevom mišljenju oni su „obični bezveznjaci“.³²⁵

Kad se preobrazu u Stanleyeve mučitelje, par postaje, poput furija u grčkoj tragediji, sredstvo osvete. Za što se Stanleyu treba osvetiti ni u jednom trenutku nije jasno. Realizam u komadu odjednom je narušen, jer je prizor ispitivanja Stanleya sličniji noćnoj mori nego stvarnosti. Način izvedbe sličan je „ispiranju mozg(ov)a“, obliku ispitivanja koji je izazvao pozornost u poslijeratnim godinama i bio povezan s totalitarnim režimima.

³²⁵ Harold Pinter, „Rođendan“, *Pet drama*, str. 57.

Pitanja i optužbe upućena Stanleyu djeluju besmisleno, međutim aludiraju na različite institucije protiv kojih se pojedinci ili skupina ljudi mogu ogriješiti – poput velikih ustanova, poduzeća, crkve, države, klubova, morala – svega što zahtijeva timski duh i zatamljivanje osobnosti u prilog grupnog identiteta i solidarnosti. U Stanleyeu nastojanju da se odijeli od utjecaja sredine, Goldberg i McCann vide nered i bezvlašće. Na kraju ispitivanja Stanleyeva sloboda je dokončana, njegova osobnost razorena, govor i vid uništeni, a mozak ispran. Sljedećeg jutra Stanley je ponovo rođen kao anonimni član „organizacije“.

Najvidljiviji pomak od površinskog realizma u nadrealistički svijet noćne more u „Rođendanu“ postignut je scenskim učincima zamračenja, primjerice u prizoru igre slijepog miša. Motivom igre, koji Pinter primjenjuje u mnogim svojim dramama, postiže da se priroda konflikta posebno otkriva u trenutku kad se netko prestane pridržavati pravila. Kao u triler filmovima u kojima se potraga odvija u mraku, obični svijet kućne rođendanske zabave nasilno je preokrenut u okrutni svijet lovca i ulovljenog. Kao posljedica ispitivanja Stanleyu je oduzet govor, a kad mu McCann uništi naočale i to je dio igre. Lovci su sputani zamračenjem, dok Stanley nakratko stječe korist od nastale situacije. Njegovo jedino sredstvo samoobrane je fizičko nasilje. Smjesta pokušava udaviti Meg, jer osjeća da je na strani njegovih ugnjetavača. U mraku Stanley je potom ulovljen u mlazu svjetlosti iz Goldbergove i McCannove džepne svjetiljke kako pokušava silovati Lulu, koja ga je na neki način izdala ljubakajući s Goldbergom. Prizor završava svojevrsnom filmskom slikom koja podsjeća na triler film: mlaz svjetlosti sve više obasjava Stanleya, a tijela Goldberga i McCanna prekrivaju ga i stapaju se s njim.

U zadnjem činu, nakon noćnomornog svijeta drugog čina, površinski realizam opet je uspostavljen. Konformizam na koji je Stanley prisiljen očituje se u njegovom izgledu, a njegovi ugnjetavači dočekuju ga u svoj svijet i uvjeravaju da će se brinuti o njemu.

U „Rođendanu“ Pinter je opetovao i proširio neka od biranih i tematskih obilježja koja su se pojavili u „Sobi“, a po kojima se njegov dramski stil razlikovao od stila njegovih suvremenika. I u ovoj drami Pinter portretira likove nižega društvenog staleža koji se služe uvjerljivim realističnim dijalozima, povezuje prostor i situaciju, mjesto i radnju, te uvodi nepoželjne ometače posjeda. Dvosmislenost i nejasnoća nastaju prividnim odsustvom iznošenja razloga. Druga zajednička osobina je oslanjanje o popularne

kazališne komade, agresija i nasilje, te verbalna komika. Površinski realizam je pomaknut od uobičajenog i poznatog u nepoznato, prijeteće i okrutno. K tomu još, u „Rođendan“ svakodnevni predmeti poput novina ili dječjeg bubnja i obične bezazlene društvene igre poput slijepog miša imaju svoju ulogu u pojedinačnoj borbi za opstanak.

Općenito, u ovoj drami takva sredstva izražajnija su nego u jednočinki „Soba“. Premda većina suvremenih kritičara to nije zamijetila,³²⁶ Pinter je već tada pokazao da je iskusan kazališni umjetnik i dramatičar u skladu ne samo s vanjsko-političkim i društvenim problemima svoje zemlje, nego s tjeskobom koja iz toga proizlazi. U „Sobi“ se Rosein strah i Bertovo nasilje mogu iščitati i kao odraz nesigurnosti prouzročene poslijeratnom nestašicom stambenog prostora i besmislenog te nerazumnog straha od došljaka posebno rasprostranjenog među radničkom klasom, a izazvanog porastom crnačke imigracije u vrijeme 50. godina prošlog stoljeća. S druge strane, „Rođendan“ može ukazivati na tadašnje europske lijeve i desne totalitarizme, holokaust i opasnost od nuklearnog oružja koja je pomračila pedesete i šezdesete godine prošlog stoljeća, što je napokon i dovelo do pokretanja Kampanje za nuklearno razoružanje (CND) 1957. Također, donekle, može odražavati i jačanje vladajućeg činovničkog aparata unutar socijalne države. Ovi odrazi društvenih tema bili su samo obilježja sveopćih strahova i utvara za koje je Pinter čini se postao stručnjak u njihovom oživljavanju i predočavanju.

„Rođendan“ podsjeća na „Proces“ Franza Kafke,³²⁷ roman koji je Pinter prvi put pročitao kao osamnaestogodišnjak i koji ga se toliko dojmio da je proveo tri tjedna u Hackney knjižnici čitajući sve što je od Kafke mogao naći. To ga je iskustvo i potaknulo da postane pisac. U jednom razgovoru izjavio je: „Pročitao sam *Proces* kad sam bio mladić od osamnaest godina, 1948. Od onda je neprekidno uz mene. Mislim da svatko tko pročita *Proces* – zauvijek ostaje s njime, premda se s vremenom to može neobično izopačiti“.³²⁸

A kao najupečatljiviji dio istaknuo je trenutak kad K. prolazeći hodnikom banke začuje buku, otvara vrata i vidi dva čovjeka u pripremama za bičevanje. Razoran, uznemirujući prizor otkriven je iza zatvorenih vrata, kao na nekoj pozornici nakon podizanja zastora. Čim se vrata zatvore, taj prizor nestaje. Međutim, to nije san ili utvara.

³²⁶ Pogledati str. 3-7. ovog rada

³²⁷ John Russel Taylor, *Anger and After*, str. 328. i Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 87.

³²⁸ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, str. 88. i str. 136.

To se događa. „Proces“ počinje: „Bit će da je Josefa K. netko oklevetao jer su ga jednog jutra uhitili, iako nije učinio nikakvo zlo“.³²⁹ Premda je smješten u svijet Austro-Ugarske monarhije na kraju pretprošlog stoljeća, „Proces“ se može primijeniti i na svijet suvremenih totalitarnih država. Postoje sličnosti između Kafkina romana i Pinterova „Rođendana“. U oba djela dva uljeza, koja predstavljaju neku veliku organizaciju, stižu u žrtvino skrovište u jutro njihovih rođendana da ih optuže za neki neodređen, naveden zločin i u oba djela spominje se doručak – premda u „Rođendanu“ Goldberg i McCann, za razliku od dva stražara poslana da uhitite Josefa K., ne jedu jelo svoje žrtve. Organizacija u „Rođendanu“ nije određena, dok u „Procesu“ predstavlja vladajući činovnički aparat unutar Austro-Ugarske. Josef. K. je, poput Stanleya, omiljeni podstanar svoje gazdarice, ali u „Rođendanu“ – do dolaska nepozvanih gostiju – Stanley je ujedno njezin jedini podstanar. K.-ova gazdarica, gospođa Grubach, je poput Meg majčinska pojava, a žensku seksualnost – koju Meg i Lulu također predstavljaju – u „Procesu“ je podijeljena između gospođice Burstner, Huldove ljubavnice i služavke Leni. Kao K., Stanleya također odvede dva agenta tajanstvene organizacije, međutim, za razliku od K., on je u prenesenom smislu već umro i ponovo se rodio u nekom novom životu. Uljezi, vršitelji uhićenja u oba slučaja primjenjuju verbalne igre i imaju neodređene pretpostavljene koji naočigled predstavljaju tzv. „visoko društvo“. Obojica, Stanley i Josef K. pate od manije proganjanja što povlači za sobom da u oba slučaja sami sebe uvlače u neobjašnjiv grijeh i vlastito uništenje.

Stanley je umjetnik koji po sebi može predstavljati opasnost i nepoželjnost u bešćutnom, totalitarnom društvu. U razgovoru s Meg³³⁰ ističe da je koncertirao diljem svijeta, zatim dodaje da je to bilo diljem zemlje i sužava da je jednom održao koncert – u Donjem Edmontonu. Potom se sklonio u siguran raj – „maternicu“ – u prostor pansiona Meg i Peteya. Međutim, njegova paranoja može proizlaziti iz odgovornosti prema nevidljivim sucima, tj. prema svojoj savjesti, i zato na kraju postaje sudionik u svom vlastitom uništenju premda ni u jednom trenutku nije zasigurno svjestan neke svoje počinjene krivice.

Kritičar Harold Hobson u svom sad već slavnom osvrtu na prvu izvedbu „Rođendana“ u Londonu zabilježio je:

³²⁹ Franz Kafka, *Proces*, priredio i preveo Zlatko Crnković, Školska knjiga, Zagreb 1985., str. 15.

³³⁰ Pogledati bilješku 308.

„G. Pinter je obuhvatio osnovne činjenice egzistencije. Živimo na rubu katastrofe. Jedno sunčano poslijepodne /.../ hidrogenska bomba može eksplodirati. To je jedna vrsta opasnosti. Ali g. Pinterova je još profinjenija. Osjeća se u zraku. Ne može se vidjeti, ali ulazi u sobu svaki put kad se vrata otvore. Postoji nešto u vašoj prošlosti – nije važno što – što će vas doći. Premda odete u najzabačenije dijelove zemlje, i skrijete se u najskrovitije prostorije u najmanje poznatom od gradova, jednog dana postoji mogućnost da će se dva čovjeka pojaviti. Tražit će vas i nećete im moći umaknuti. A netko će tražiti *njih*, također. Prepast je svugdje“.³³¹

Stanley osjeća opasnost od Goldberga i McCanna, a kad to isto osjeti i uvidi Petey, već je prekasno. Njegova opomena: „Stan, ne daj im da ti govore šta da radiš!“³³² stiže prekasno. Kad se Meg vrati iz kupovine nakon što su dva čovjeka odveli Stanleya, Petey je nastoji zaštititi lažnom obavijesti da Stanley još spava. A Meg se zanosi svojim sjećanjem na sinoćnju rođendansku zabavu, premda je Stanley poricao da mu je rođendan, u kojoj je bila „kraljica zabave“.³³³

Na taj način drama prividno završava „happy endom“, dok tajanstvena atmosfera ostaje u zraku. O tome je Pinter napisao: „Žudnja za dokazom od strane svijeta nas, s obzirom na naše vlastito iskustvo i iskustvo drugih, razumljiva je, ali ne može uvijek biti zadovoljena. Rekao bih da nema velike razlike između onog što je stvarno i što je nestvarno, ni između onoga što je istinito i što je lažno. Nešto nije nužno ni istinito ni lažno; može biti i istinito i lažno“.³³⁴ Međutim, i ovdje se očituje artaudovska okrutnost jer je gledateljima već poznato da će Meg uskoro morati saznati da je Stanley otišao. Naime, kao što je poznato, Artaud se zalagao za teatar koji bi podržavao vezu između gledatelja i izvođača pa se ovdje očituje gledateljeva poistovjećenost, a premda se možemo smijati Meginoj naivnosti, ipak, u mašti, možemo podijeliti njezin osjećaj zabrinutosti, straha, osjećaja krivnje i poniženja koji će, naknadnim saznanjem, nastati.

„Rođendan“ se također može sagledati u kontekstu holokausta. Goldberg, premda židovskog prezimena, i McCann, irskog prezimena, mogu predstavljati pripadnike

³³¹ Pogledati bilješku 17.

³³² Pogledati bilješku 321.

³³³ Pogledati bilješku 322.

³³⁴ Pogledati bilješku 3.

Gestapoa. A Pinter im je možda nadjenao ova imena da potlačene narode postavi na dominantan položaj, dok McCann može simbolizirati IRA. U prizoru ispitivanja u drugom činu kad Goldberg pita:

GOLDBERG: Webber! Zašto si promijenio ime?

STANLEY: Ono drugo sam zaboravio.

GOLDBERG: Kako ti je sada ime?

STANLEY: Joe Sapun.³³⁵

Stanley preimenuje sebe u lik iz britanske vojničke pjesme o Joe Soapu, neintelligentnom vojniku i žrtvi, što je kasnije postala fraza za osobe sličnih osobina, ali i prosječne osobe. Odražavajući anti-Židovsku propagandu, Goldberg ustanovljava:

GOLDBERG. Nijedno društvo te ne bi primilo. Čak ni pjevačko.³³⁶

Premda djeluje apsurdno i komično, zapravo je okrutno; a nekoliko sekundi kasnije McCann optužuje Stanleya da je kužna gamad:

MCCANN: Zagađuješ postelju u kojoj si se rodio.³³⁷

U trećem činu Stanley je uništen i teško da će biti „umrežen“ u produktivno društvo, a ovaj izraz upotrebljavali su nacisti protiv onih ljudi, ne samo Židova, koje su smatrali asocijalnim i koje su trebali „umrežiti“, „integrirati“ u produktivno društvo. Na koncu, Stanley se pojavljuje obrijan; a nacisti su sadistički uživali brijati Židove i na taj ih način lišavali brada koje su obilježavale njihovu religiju. Kad se Petey brine o Stanleyevom bitku nakon što je doživio „živčani slom“, Goldberg mu odgovara: „Njemu je potrebna specijalna njega“.³³⁸ A ovaj je izraz, „specijalna njega“ (*special treatment*), engleski prijevod službenog nacističkog eufemizma za uništavanje Židova otrovnim plinom i

³³⁵ Harold Pinter, „Rođendan“, *Pet drama*, str. 61.

³³⁶ *ibid.* str. 62.

³³⁷ *ibid.*

³³⁸ *ibid.*, str. 89.

ubojstvo uopće, inače u originalu, na njemačkom *Sonderbehandlung*. Možda se tema drame i krije u ovom izrazu, premda je nijedan od likova nije u stanju potpuno predočiti.

Harold Pinter oduvijek je bio nesklon interpretaciji svojih djela, međutim 30. ožujka 1958. napisao je pismo redatelju prve postave „Rođendana“ – Peteru Woodu – u kojem mu odgovara na pitanje: „Što to sve znači?“ Kopiju pisma dugo je držao u ladici, a onda ga je nakon skoro tri desetljeća objavio: „Značenje počinje u riječima, u radnji, nastavlja se u vašoj glavi i završava nigdje. Nema kraja značenju. Značenje koje je razriješeno, razdijeljeno, okarakterizirano i spremno za izvoz je mrtvo, bez veze s predmetom – i bez značenja“.³³⁹

Dakle, značenje prave umjetnosti mora biti dvosmisleno, snažno, neizvjesno. Na ovaj način Pinter svrstava svoj umjetnički rad u red s onim, prema Susan Sontag, što se ne da interpretirati.³⁴⁰ Međutim, Pinter se iznašao ovim dramskim djelom i ono je djelovalo na gledatelje, putem riječi.³⁴¹ Ono što su kod Artauda predstavljali različiti snimljeni zvukovi poput zvona katedrale u Amiensu, buke strojeva, fanfara, koraka, metronomskih udaraca i ples – kod Pintera je isti učinak prouzročila bujica riječi³⁴² prikazujući verbalno mučenje i djelujući na osjetila publike prisiljavajući ih da se vide onakvima kakvi jesu.³⁴³ A ideja o nekom zločinu ili zlodjelu počinjenom u prošlosti koji se javlja u sadašnjosti i poput sablasti progoni pojedinca nije novitet u dramskoj književnosti. To je tema Sofoklove tragedije „Kralj Edip“, Ibsenove drame „Sablasti“, Millerove „Svi moji sinovi“, O'Neillove „Dugo putovanje u noć“ i Priestleyevog trilera „Posjeta inspektora“ – u kojem je Pinter glumio naslovnu ulogu u provinciji i pritom dijelio podstanarsku sobu s jednim propalim pijanistom koji mu je u razgovoru objasnio svoju situaciju rečenicom: „Nema se kamo ići“,³⁴⁴ što je Pinteru poslužilo kao inspiracija za „Rođendan“.³⁴⁵ Naposljetku, „'Rođendan' se može promatrati kao slika umjetnika [Stanley tvrdi da je pijanist, ali mi ne znamo je li on to ikada stvarno bio] prisiljenog na konformizam i buržoaski način života (koji je ušutkao njegovu kreativnost – otuda njegova šutnja i sljepilo), ili kao metafora

³³⁹ Harold Pinter, „On the Birthday Party“, *Various Voices*, Faber and Faber, London 1998., str. 9.

³⁴⁰ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrer, Straus and Giroux, New York 2003.

³⁴¹ Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, str. 165.

³⁴² *ibid.*, str. 181.

³⁴³ Pogledati bilješku 199.

³⁴⁴ Pogledati bilješku 309.

³⁴⁵ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 76.

pokornosti modernog čovjeka društvu koje ga terorizira na tisuće načina, ili kao simbol čovjekova straha od smrti: dva misteriozna gonitelja mogu biti metafora 'anđela smrti' koji nas uklanjaju iz našeg sigurnog i udobnog stana na zemlji i ograničavaju nas na šutnju i sljepilo smrti, odvođeci nas iz ovoga svijeta u velikoj crnoj limuzini, vozilu koji prevozi leševe na groblje“.³⁴⁶ Stanleyev rođendan postaje reinkarnacija koja će ga trajno ostaviti kao posve svježi leš.

d) „Noćni izlazak“ drama je u tri čina čije mjesto radnje nije jedna prostorija, kao u prethodnim dramama, već se odvija na više različitih mjesta u južnom dijelu Londona, s tri glavna lika i dvanaest sporednih, uglavnom predstavnika radničke i niže te srednje-srednje klase. Pinter ju je napisao kao radio-dramu, potom je izvedena kao televizijska drama, a zatim je u više navrata postavljena i u kazalištu. Glavni lik je Albert Stokes, dvadesetosmogodišnji mladić koji živi s majkom u obiteljskoj kući, gdje se događa prvi prizor, a sličan onom s početka „Rođendana“. Majka doziva sina i prigovara što joj se smjesta ne odaziva, a u „Rođendanu“ je Meg dozivala Stanleya dok nije otišla probuditi ga. Tijekom radnje uočavamo razaranje ličnosti Alberta poput razaranja i uništenja Stanleya. Majka zapovijeda sinu da promijeni žarulju koja je pregorjela u bakinoj sobi, na što se on ljuti tim više što je baka umrla prije deset godina i ta soba sada nije ničija. Sprema se za izlazak i raspituje se kamo mu je majka spremila određenu kravatu. Njoj se ne sviđa što on izlazi i nastoji ga zadržati.

MAJKA [*jako iznenađena*]: Izlaziš?

ALBERT: Znaš da izlazim. Rekao sam ti da izlazim. Rekao sam ti prošli tjedan. Rekao sam ti jutros. Čuj, gdje mi je kravata? Moraš mi dati moju kravatu. Već kasnim. Daj, mama, gdje si je stavila?³⁴⁷

U ovom dijalogu vidimo posesivnu i dominantnu majku koja želi gospodariti svojim sinom i održati ravnotežu u kući i svijetu koji je u njoj stvorila. Njihovo nadmetanje oko njegova, Albertova, izlaska žestoko je i očajničko; majka se služi svim raspoloživim sredstvima da ga spriječi u njegovoj nakani, kao da se radi o životu i smrti.

³⁴⁶ Martin Esslin, „Predgovor“, *Pet drama*, prevela Dragana Perović (pohrvatile autorice ovog rada), str. 11.

³⁴⁷ Harold Pinter, „A Night Out“, *Plays: One*, Methuen Paperback edition, London 1976., str. 205.

MAJKA: Želim te nešto pitati.

ALBERT: Što?

MAJKA: Vodiš li neokaljan život?

ALBERT: Neokaljan život?

MAJKA: Ne vodiš okaljan život, zar ne?

ALBERT: O čemu pričaš?

MAJKA: Ne vucaraš se s djevojkama, zar ne? Nećeš se vucarati s djevojkama večeras?

ALBERT: Ne budi smiješna.

.....
MAJKA: Obećavaš?

ALBERT: Obećavam što?

MAJKA: Da... da nećeš uzrujati svog oca.

ALBERT: Mog oca? Kako mogu uzrujati svog oca? Uvijek govoriš o uzrujavanju ljudi koji su mrtvi!

MAJKA: Oh, Albert, ne znaš koliko si me povrijedio, ne znaš koliko boli taj tvoj način, govoriti tako o svom jadnom ocu.

ALBERT: Ali on je mrtav.

MAJKA. Nije! Živ je! [*Dodiruje grudi.*] Ovdje! I ovo je njegova kuća!

[*Stanka*]³⁴⁸

Premda prizor djeluje komično, kako to obično biva kod Pintera, zapravo nije jer podsjeća na ispitivanje kriminalca i razotkriva kakav je njihov odnos. Majka je poput policajca, a sin zatvorenik. Ona se služi svim mogućim načinima da učvrsti moć nad njim. Kontrolira kako je odjeven i opet ga mami večerom ističući kako je pripremila njegovo omiljeno jelo – „pastirsku pitu“,³⁴⁹ premda ju je Albert upozorio to jutro da ne treba kuhati večeru. Unatoč osjećaju krivice, Albert ipak izlazi i pridružuje se dvama prijateljima u obližnjem kafiću s kojima treba otići na zabavu u organizaciji poduzeća u kojem su zaposleni, a povodom umirovljenja starijeg kolege. Prijatelji pitaju Alberta kako mu je

³⁴⁸ *ibid.*, str. 207.

³⁴⁹ *ibid.*, str. 212.

majka, na što se on razbjესni, jer to pitanje ne drži pristojnim nego zlonamjernim. Potom odlaze na zabavu.

U drugom činu, za vrijeme zabave Albert se osjeća neugodno među pretpostavljenima i uredskim kolegicama, nametljivim djevojkama koje ga zadirkuju. U trenutku dok šef, g. King, drži prigodni govor za umirovljenog g. Ryana, jedna djevojka, Eileen, vrišti i izjavljuje da ju je netko dirao. Pritom gleda Alberta, kao i ostali koji ga optužuju; premda je po izrazu lica i njegovom držanju očito da je g. Ryan počinitelj. Nastaje verbalni napad na Alberta, posebno od strane Gidneya, Albertova vršnjaka, a glavnog računovođe koji želi dokazati svoju moć unutar poduzeća.

GIDNEY: Rekao sam ti, Albert, da ćeš, budeš li se ponašao kao destegodišnji dječak pred damama.³⁵⁰

Gidney uzima stvar u svoje ruke, grdi Alberta kao da mu je otac i prijeti da će ga dovesti u red. Na koncu Gidney mu kaže vrlo promišljeno: „Ti si mamin sin. To si ti. To je tvoj problem. Ti si mamin sin“.³⁵¹ Albert ne može izdržati ovakvo napadanje i udara Gideya. Nastaje tučnjava. Jedan od Albertovih prijatelja iz kafića, Seeley, nastoji ih razdvojiti. Iznenada se upleće g. King začudnom rečenicom: „Što se zaboga događa ovdje!“³⁵² i tučnjava prestaje. Albert napušta kuću u kojoj je zabava, zalupivši vratima za sobom. Vraća se kući gdje ga čeka majka, zaspala za kuhinjskim stolom. Sat otkucava ponoć. Uspinje se kradom stepenicama na gornji kat, a – čuvši ga – majka ga doziva i prigovara da ju je prestrašio šuljajući se uz stepenice te kritizira njegov izgled, izgužvano odijelo i optužuje da se petljao s djevojkama. U cijelom prizoru Albert ne prozbori ni riječi, dok majka vodi monolog optužujući ga da kasni, da je pijan i što bi mu otac rekao da zna za takvo njegovo ponašanje. Izjavljuje da njoj ne bi smetalo da nađe simpatičnu djevojku i dovede je kući na večeru, a koja bi joj bila poput kćeri. Međutim, ne može izdržati da ga ne izaziva: „Što je s tobom, jesi li pijan? Gdje si bio, u nekoj od onih krčmi na West Endu? Zapast ćeš u ozbiljnu nepriliku, moj dječake, ako posjećuješ ta mjesta,

³⁵⁰ ibid., str. 229.

³⁵¹ ibid., 230.

³⁵² ibid.

upozoravam te“.³⁵³ Albert se ne trudi da joj proturječi i ispriča gdje je bio i što mu se dogodilo, nego šuti i gleda dopuštajući joj da ga obasipa grdnjama. U jednom trenutku, ne mogavši više izdržati to verbalno mučenje, Albert poseže za satom i silovito ga podiže iznad svoje glave. Majka prigušeno vrišti.

U prvom prizoru trećeg čina Albert je u kafiću, znoji se i puši. Prilazi mu djevojka, smiješi se i započinje razgovor. On cijelo vrijeme šuti, a ona ga poziva k sebi. U drugom prizoru u njezinoj su sobi, ali ona više nije zavodljiva nego žustra i razdražljiva. Upozorava ga da bude tih, da izuje cipele, da ne prosipa pepeo po tepihu. Pokazuje mu fotografiju djevojčice govoreći da je to njezina kći koja je u jednom odabranom internatu. Pita ga za zanimanje, a on joj odgovara da radi na filmu kao pomoćnik redatelja. Djevojka je zadivljena tim više što je i sama običavala raditi na filmu kao pomoćnica redatelja, ali je prestala. Brine je što se Albert znoji pa ga pita: „Zašto ti je tako vruće? Prohladno je. Da, ti me podsjećaš... Vidjela sam najodvratniju groznu tučnjavu prije, bio je čovjek, jedan čovjek, znojio se... znojio. Ti se nisi kojim slučajem tukao? Ne znam kako se muškarci mogu ponašati tako zvjerski. Mogu ti reći da to uopće nije zabavno ženama. Ne želim tuđu krv na svom tepihu“.³⁵⁴ Alberta ovaj govor djevojke, kako je Pinter naziva [tj. Pinter ne imenuje ovaj lik već je samo naziva Djevojka], podsjeća na govor njegove majke u prethodnom prizoru. Uz to primjećuje sat nad kaminom. Vrijeme je dva i dvadeset. Djevojka nastavlja istim tonom napadati Alberta, a u jednom trenutku mu veli: „Ima nečeg djetinjastog na tvom licu, gotovo debilnog“.³⁵⁵

Potom se smije. I ističe da je čestita majka djeteta u internatu. Međutim, dodaje: „Samo zabavljam neku gospodu, po svom izboru, s vremena na vrijeme. Koja djevojka to ne čini?“³⁵⁶ Albert razbješnjen otresa pepeo cigarete na tepih. Djevojka mu naređuje da očisti pepeo. U tom trenutku on mijenja svoje dotadašnje ponašanje i zapovijeda djevojci da sjedne i zašuti. Zatim je fizički napada – podiže je za zglavak i gura na stolac. Uzima sat s kamina, ona se skamenjuje od užasa. Sad Albert drži svoj monolog: „Vidi ovo? Jedan udarac ovim... samo jedan udarac...[*Pakosno.*] Tko misliš da si ti? Govoriš previše, znaš

³⁵³ ibid., str. 232.

³⁵⁴ ibid., str. 237.

³⁵⁵ ibid., str. 241

³⁵⁶ ibid.

to. Nikad ne prestaješ govoriti. Samo zato što si žena misliš da se možeš izvući“.³⁵⁷ U ovom prizoru kad Albert satom prijeti djevojci on je zamjenjuje sa svojom majkom³⁵⁸ i tako im se objema osvećuje te ispoljava svoje prethodno potisnuto nasilje. Prema didaskalijama, on je sve nasilniji i prevrćući sat iz ruke u ruku nastavlja protuudarcem za sve što je pretrpio od djevojaka i Gidneya na zabavi, majčinog neprestanog podbadanja i ove djevojke: „Vi ste svi isti, razumiješ, vi ste svi isti, vi ste samo davež. Što mislite... [...] Kako možeš misliti da... reci mi... da... Isto kao problem oko svjetla u bakinoj sobi. Uvijek nešto. Uvijek nešto“.³⁵⁹ U jednom trenutku Albert uzima fotografiju djevojčice, vadi je iz okvira i čita što piše na poledini.

Shvaća da je to stara fotografija na kojoj je djevojka snimljena u djetinjstvu i viče: „To nije tvoja kći. To si ti! Ti si prava patvorina, ti si same laži!“³⁶⁰ Da bi dokazao svoju novostečenu moć, Albert naređuje djevojci da mu donese cipele, obuče ga i zaveže uzice. Naposljetku prigovara da je u sobi hladno i vlažno, da je to rupetina i dobacujući joj dva i pol šilinga govori: „Kupi si ulaznicu... kupi sebi ulaznicu u cirkusu.“³⁶¹ I, odlazi a da nije spavao s njom. Ovakav kraj podsjeća na prizor iz *Hamleta*, kad se Hamlet rješava Ofelije šaljući je u samostan. Međutim, Ofelija je lagala da bi zaštitila svog oca, dok Djevojka laže da bi se prikazala u boljem svijetlu kao što i Albert laže njoj da radi u filmskoj industriji te se na trenutak oboje prepuštaju fantaziranju. Poput Hamletove rečenice upućene Ofeliji i u ovoj Albertovoj rečenici Djevojci izražen je njihov odnos prema svim ženama. Albertov napad na majku, a potom na djevojku, podudara se sa Stanleyevim napadom na Meg i Lulu za vrijeme rođendanske zabave; međutim, Stanley je napao Lulu kao utjelovljenu seksualnost koje se on plaši, dok Albert napada djevojku jer mu ona prigovara i zapovijeda te se ponaša poput njegove majke.³⁶² Djevojka u ovoj drami nije prikazana kao prostitutka na stereotipan način – zapravo ona se ne ističe nikakvim

³⁵⁷ *ibid.*, str. 242.

³⁵⁸ John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 341.

³⁵⁹ *ibid.*, str. 243.

³⁶⁰ *ibid.*, str. 244.

³⁶¹ *ibid.*, str. 246.

³⁶² Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 93. i John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 342.

erotskim karakteristikama kakve drugi Pinterovi ženski likovi iz ovog razdoblja iskazuju – nego je prikazana [i sama sebe prikazuje] kao još jedan posesivan majčinski lik.³⁶³

U zadnjem prizoru Albert se vraća kući, kao novi čovjek. Premostio je dug put da nađe samog sebe i pokaže svoj identitet bez bojazni da će biti poražen. Ovo iskazuje smiješkom na licu, ulaskom u majčinu kuhinju kao u svoje kraljevstvo, pobjedonosno i s dotad nepokazanim samopouzdanjem i osjećajem nadmoći. Svlači sako i odvezuje kravatu na način koji podsjeća na zmiju koja odbacuje svoju kožu, sve baca na pod kao da zadaje zadnju pljusk svoj majci. Ovo može simbolizirati Albertovo odbacivanje starog sebe i dobrodošlicu novostečenom identitetu. Sjeda žustro, komotno, na stolac, rasteže noge, ruke, glavu i zamišljeno gleda u plafon s osmijehom na licu. Međutim, drama je puna iznenađenja i preokreta. Glas njegove majke doziva ga s gornjeg kata. On se koči, spušta pogled, skuplja noge. Majka se pojavljuje u jutarnjem ogrtaču. Prigovara pitajući ga zna li koliko je sati, gdje je bio i tome slično. Vodi monolog i na kraju odlučuje da mu je spremna sve oprostiti i završava zaključkom: „Ti si dobar, ti nisi loš, ti si dobar dječak... znam da jesi... jesi, zar ne?“³⁶⁴

Gledatelji mogu biti šokirani jer se iz radnje pretpostavljalo da je majka mrtva, budući ju je Albert usmrtio satom – simbolom prošlosti i njegova hvatanja u njezinu stupicu i njezino vrijeme. O tome je čak govorio djevojci dok je na njoj iskaljivao svoj potisnuti bijes na uvrede i poniženja koje je doživio od sviju prethodnih: „I našao sam rješenje za nju. Našao sam rješenje za nju, razumiješ, večeras. ...Završio sam razgovor... Skončao s tim... Dotukao ju...“.³⁶⁵ Prema didaskalijama djevojka se vrpolti, a on je podignuo sat na nju i nastavio govoriti: „Ovim satom! [*Drhteći.*] Jedan... oštar udarac... ovim... satom... gotovo! [*Zamišljeno.*] Razumije se, volio sam je, u stvari“.³⁶⁶ A majka se pojavljuje živa i zdrava te spremna da ga ponovo muči i zanovijeta. Njegov napuhani ego iznenada splašnjava i nestaje čim se ona pojavi. Moglo se očekivati da će – nakon godinama nakupljenih frustracija i tlačenja – Albert ostati u novostečenom položaju gdje on vlada, a ne gdje vladaju njime. Nakon prizora s djevojkom, a posebno nakon što je podigao sat na

³⁶³ Prema tome ne prihvaćam natuknicu koju je zabilježio John Stokes „Pinter and the 1950s“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 38. (Tj. pokušaj usporedbe Pinterove drame „Noćni izlazak“ s Williamsovom „Tramvaj zvan žudnja“ ni sa Sartreovom „Obzirna bludnica“.)

³⁶⁴ *ibid.*, str. 247.

³⁶⁵ *ibid.*, str. 243.

³⁶⁶ *ibid.*, str. 244

svoju majku, postojala je nada da će se odnositi prema majci znatno drugačije; međutim, on je ponovo na sebi svojstven način podređen, pasivan, zanijemio i protiv volje da majku zaustavi. Albert se, poput Stanleya – unatoč Peteyevoj opomeni: „Stan, ne daj im da ti govore što da radiš!“ – predaje dominantnijoj sili pred kojom ostaje bespomoćan. Njegov „noćni izlazak“, simbol pobune, bio je kratkotrajan i brzo ugušen te Albertov pokušaj da pobjegne na jednu noć,³⁶⁷ neuspješan. Pojava majke djeluje zagonetno i dvosmisleno. Na koncu nije jasno je li ju sin ubio pa mu se pojavljuje kao priviđenje ili ju nije uspio ubiti.³⁶⁸ Ako ju je ubio, nije se uspio osloboditi njezina terora i vraća mu se kao priviđenje, tj. kao sablast koja ostaje da ga progoni za zločin koji je počinio, kao glas njegove podsvijesti.

Premda naizgled jednostavan i realističan „dobro skrojeni komad“, „Noćni izlazak“ može se iščitati kao bridak politički kazališni komad koji tematizira zloupotrebu moći i igara koje razni moćnici primjenjuju da bi iskazali svoju dominaciju. Kao što je Pinter zabilježio: „Ako me tjerate na neku definiciju, rekao bih da ono što se zbiva u mojim dramama jest realistično, ali ono što radim nije realizam“.³⁶⁹ Završetak drame ostavlja gledatelja i čitatelja sa zakučastim osjećajem da nema svršetka nasilju i borbama za moć. „Noćni izlazak“ polučio je veliki uspjeh kod gledatelja,³⁷⁰ a Pinter je izjavio da, ako se tu dramu povezuje s realizmom „kuhinjske drame“ Osborna, Weskera i drugih, onda joj se oduzima „/.../ srž našeg življenja... ta dvosmislenost“ koju je Pinter smatrao svojom glavnom dramskom preokupacijom.³⁷¹

S artaudovskog aspekta „kazališta okrutnosti“ i u drami „Noćni izlazak“, kao i u Prethodnim dramama, gledatelj/čitatelj prolazi kroz izvjesnu „šok terapiju“ s obzirom na konstrukciju drame „dobro skrojenog komada“ i plejadu lica koja se doimlju poznatim poput lica iz susjedstva, ali njihova ponašanja su neočekivana i zagonetna te ostavljaju publiku u nedoumici, prisiljavaju je da se zamisli nad sobom i, naposljetku, „da se vidi onakvom kakva jest“.³⁷² Drama „Noćni izlazak“ bliska je svijetu u kojem većina živi,³⁷³ a

³⁶⁷ John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 340.

³⁶⁸ Ronald Hayman, *Harold Pinter*, str. 35. i Martin Esslin, *Pinter: A Study of his Plays*, str. 93-94.

³⁶⁹ Pogledati bilješku 287.

³⁷⁰ Pogledati bilješke 24 i 25.

³⁷¹ Prema Ronald Knowles, „Pinter and twentieth-century drama“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 74.

³⁷² Pogledati bilješku 199.

³⁷³ John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 342.

Pinter uporabom pažljivo iznijansiranih svakodnevnih govora nudi neku površnu realnost i postepeno uvodi u situacije „strave i neshvatljivosti“.³⁷⁴

e) **„Pazikuća“** je drama u tri čina, prema Pinteru „o pazikući i dva brata“,³⁷⁵ a radnja se događa u jednoj sobi na katu napuštene kuće u zapadnom dijelu Londona. Soba ima prozor i prenatrpana je raznim stvarima koje podsjećaju na otpad pa izgleda kao ropotarnica.

Radnja prvog čina događa se jedne zimske večeri, a u prvom prizoru vidimo Micka, mladića u kasnim dvadesetim godinama, koji sjedi na željeznom krevetu i promatra predmete uokolo. Kad začuje lupanje ulaznih vrata u prizemlju i prigušene glasove, naglo izlazi. Dva čovjeka ulaze u sobu, tridesetgodišnji Aston i stari skitnica Davies. Iz njihovog razgovora saznajemo da je Aston spasio Daviesa iz tučnjave u kafiću u kojem je radio kao ispomoć, a dobio je otkaz zbog izazivanja nereda. Davies opisuje svoje radno mjesto: „Deset minuta, htio sam sjesti i popiti čaj, deset minuta, a nijedne slobodne stolice tamo, usred noći, nijedne. Grci, Poljaci, Grci, crnci, čitava gomila, sve sami stranci, sve zauzeli. I ja sam tamo morao raditi... i ja sam tamo morao raditi...“.³⁷⁶ Aston se brine o kući, ali obitava samo u toj jednoj sobi. On srdačno prima Daviesa, nudi mu duhan, par cipela, krevet za prespavati i novac. Govori mu o svojim planovima da raščisti vrt i zgradi spremište za alat. Davies priča da čeka da se vrijeme popravi tako da može otići u Sidcup po svoje dokumente i na taj način utvrdi tko je. Kaže Astonu da se zapravo ne zove Davies nego Bernard Jankins budući da posjeduje socijalno osiguranje pod tim imenom, dok mu je Mac Davies pravo ime. Za razliku od Astona koji je tih i introspektivan, Davies je do skrajnosti blagoglagoljiv, nepovjerljiv, tvrdokoran i preskače s teme na temu jer nije sposoban zadržati koncentraciju. Ujutro Aston govori Daviesu da je galamio dok je spavao, što Davies uporno poriče.

Kad se Aston sprema izaći da kupi pilu, Davies žuri da izađe s njim, međutim, Aston mu veli da ostane i daje mu ključ. Davies kaže da će tijekom dana pokušati naći posao u kafiću u drugom dijelu grada – Wemblyju, a potom kad ostane sam počinje razgledavati predmete u sobi glasno komentirajući. Pojavljuje se Mick, nečujno zastaje kod vrata i

³⁷⁴ ibid.

³⁷⁵ William Baker and Stephen Ely Tabachick, *Harold Pinter*, Oliver & Boyd, Edinburg 1973., str. 85.

³⁷⁶ Harold Pinter, „Nastojnik“, preveo Arsenije Jovanović (pohrvatila autorica ovog rada), *Pet drama*, str. 96.

promatra Daviesa. Neopazice se kreće po sobi, grabi Daviesa za ruku i savija je iza njegovih leđa. Davies vrišti. Naposljetku Mick baca Daviesa na pod i pritišće ga nogom. Davies bespomoćno i bezizražajno ostaje ležati na podu, a Mick pita: „Što ćemo sad?“³⁷⁷

U drugom činu Davies je još uvijek na podu dok Mick sjedi i ispituje ga kao da je istražitelj ili policajac. Svojim pitanjima i primjedbama zbunjuje ga i plaši, a dugim monolozima ističe da ga Davies podsjeća na različite ljude iz njegove prošlosti i iznosi priče iz svog života. Cijelo vrijeme ne dopušta mu da ustane, a kad Davies u jednom trenutku pokuša izmaknuti sprječava ga nasilnim urlanjem. Nastavlja s okrutnim ispitivanjem postavljajući trivijalna pitanja i praveći stanke u govoru koje također djeluju okrutno i zlokožno. Kad se umori, naređuje Daviesu da ustane. U nevjerici, on ustaje i žuri dohvatiti svoju odjeću, međutim Mick mu oduzima hlače te se natežu oko njih. Davies odustaje od borbe za svoju odjeću, a Mick nastavlja s monološkim verbalnim mučenjem vrijeđajući Daviesa da smrdi, da je lažljivac i nitkov. Tvrdi da je on vlasnik kuće i nudi Daviesu da mu je iznajmi za umjerenu najamninu. Iznenada se pojavljuje Aston i Mick ispušta Daviesove hlače, a skitnica ih uzima i užurbano se odijeva. Aston je donio Daviesovu torbu ostavljenu u kafiću u kojem je radio; Mick je oduzima i nastaje dug prizor borbe oko torbe, a naposljetku Davies je se dočepa i Mick odlazi. Na Daviesov upit tko je bio taj tip, Aston objašnjava da mu je to brat.

DAVIES: Brat? Neka šaljivčina, a?

ASTON: Aha.

DAVIES: Da. . . prava šaljivčina.

ASTON: Voli se šaliti.

DAVIES: Primjetio sam

Stanka.

ASTON: Sklon je... sklon je da u svemu vidi zabavnu stranu.

DAVIES: Ima osjećaj za humor znači.

ASTON: Da.

DAVIES: Da, da, moglo bi se tako reći.

Stanka.

Čim sam ga ugledao, znao sam to.³⁷⁸

³⁷⁷ ibid., str. 114.

Aston pojašnjava da bi trebao urediti odmorište na stubištu i osposobiti stan za svog brata koji je inače bavi građevinarstvom. Nudi Daviesu posao pazikuće, međutim on je neodlučan – u bojazni da ta ponuda uključuje stvaran posao.

ASTON: Znaš, mogli bismo da... mogao bih postaviti zvono dolje, na ulazu, i da napišem „Pazikuća“, a? Dolaze, zvone, pitaju, a ti samo odgovaraš.

DAVIES: Ne znam, ovaj, što da ti kažem.

ASTON: Zašto ne znaš?

DAVIES: Ovaj, kako da kažem, nikad se ne zna tko će banuti na vrata, zar ne?

Moram se čuvati.³⁷⁹

U drugom prizoru, Davies ulazi u mračnu sobu i pokušava upaliti svjetlo koje ne radi. Iznenada začuje zvuk usisavača za prašinu kojim Mick plaši Daviesa, ali nakon izvjesnog vremena prestaje, pali svjetlo i odlučuje postupati prijateljski s Daviesom. Nudi mu sendvič, izražava zabrinutost za svog brata koji ne voli raditi i nudi Daviesu posao pazikuće, ali zahtijeva preporuke. Davies se brani da nikad nije obavljao posao pazikuće, a da su mu svi dokumenti u Sidcupu.

U trećem prizoru Aston budi Daviesa, na što se on protivi zaboravivši da je bio odlučio otići u Sidcup to jutro. Prigovara da je loše spavao zbog propuha, te da zbog lošeg vremena ne može izaći iz kuće. Aston potom izgovara dugi monolog o tome kako je bio prisiljen otići u bolnicu za duševne bolesnike gdje su ga podvrgli elektro-šok terapijama koje je jedva preživio. Nakon terapija izbjegava razgovarati s ljudima i sav je usredotočen na izgradnju spremišta za alat u vrtu.

Radnja trećeg čina događa se dva tjedna poslije. Mick leži na podu, a Davies sjedi odjeven u kućnu jaknu i drži lulu u ruci. Tuži se Micku da ga Aston ignorira jer da mu je odbio pribaviti sat i nož za kruh. Mick ne obraća pažnju na njegovu tužaljku nego zamišlja kakav bi luksuzan stan – „penthouse“ – mogao napraviti od ovog prostora za sebe i svog brata. A Daviesa bi angažirali kao uređivača enterijera. Međutim, kad začuje tresak

³⁷⁸ *ibid.*, str. 122.

³⁷⁹ *ibid.*, str. 125.

ulaznih vrata što najavljuje povratak Astona, Mick smjesta odlazi. Aston je donio Daviesu par cipela, a nakon prigovaranja i osporavanja Davies ih naposljetku prihvaća.

Noću Davies gundā i stenje u snu, pa nemogavši spavati Aston ustaje i trese ga. Davies se ljuti i postaje nasilan i okrutan prema Astonu. Govori mu da ga ne čudi što su ga svojedobno odveli u duševnu bolnicu, da je luđak i prijeti da će ga vratiti onamo. Na kraju dugog prijetecćeg monologa ističe da nikad nije bio u ludnici – „nuthouse“ – i tim riječima dostiže kulminaciju i postiže nadmoć nad Astonom. Aston reagira mirno, lagano mu se približujući u kojem trenutku Davies vadi nož i prijeti mu. Nakon prijetecće stanke i nasilnog zurenja jednog u drugog, Aston mu kaže da ode nekamo drugdje. Davies se opire i poziva na ponuđeni posao pazikuće, ali uzalud – Aston ostaje pri svome.

Nastaje verbalni obračun koji kulminira Daviesovim ponovnim vađanjem noža i fizičkim napadom na Astona. Međutim, ne ranjava ga i Aston ustaje te sam počinje pakirati Daviesa u nakani da on što prije ode. Starac odlazi nadajući se da bi mu mlađi brat, Mick, mogao pomoći.

Sljedeće jutro Davies i Mick se vraćaju u sobu i raspravljaju o mogućnosti Daviesova ostanka. Mick tvrdi da Davies može ostati ako se dokaže kao dobar uređivač enterijera. Kad on priznaje da mu to nije struka, Mick se pravi da je iznenađen i razočaran, otpušta Daviesa dobacujući mu dva i pol šilinga za posao pazikuće te u ljutnji hvata kip Bude i razbija ga o plinski štednjak. Dolazi Aston i gleda Micka, obojica se smiješe bez riječi, pa Mick naglo odlazi. Davies očajnički pokušava zadobiti Astonovu naklonost, ali on ostaje tih i samo kaže: „Galamiš noću“.³⁸⁰ Međutim, Davies i dalje moli da ostane i drama završava dugom tišinom, dakle zagonetno.

„Pazikuća“ je drama o dvojici braće i jednom skitnici, a njihovi su međuodnosi ono što plijeni našu pažnju dok gledamo ili čitamo djelo. Napetost radnje, snažne emocije i bogatstvo jezika čine dramu podložnom raznim interpretacijama o životu 50-ih godina prošlog stoljeća u Engleskoj i životu općenito. Pinter je uvijek isticao da ne razmišlja o temi dok piše, ali je držao da je „kazalište oduvijek bilo neka vrsta kritike djelatnosti, koja se u širem smislu obazirala na društvo u kojem živimo, koje nastojimo odraziti te

³⁸⁰ ibid., str. 152.

dramatizirati ta otkrića“.³⁸¹ On piše nagonski i, kako se izjašnjavao, slijedi nit pričanja kojom ga njegovi likovi vode. „Obično započinjem dramu na posve jednostavan način; nađem par likova u određenom kontekstu, gurnem ih jedne na druge i slušam što govore, dok se ja držim po strani. Kontekst je uvijek, za mene, konkretan i poseban, a likovi također konkretni. Nikad nisam započeo ni jednu dramu iz neke apstraktne ideje ili teorije i nikad nisam zamislio svoje vlastite likove kao glasnike smrti, sudbine, raja ili Mliječne staze ili, drugim riječima, kao alegorijske zastupnike neke određene sile, što god to moglo značiti.“³⁸² Prema tome, Pinter je mogao imati ideju da će „Pazikuća“ završiti okrutno, moguće i sa smrću, ali je otkrio primičući se kraju da to nije ono što se događa: „Mislio sam u početku da drama mora završiti s nasilnom smrću koju će jedan lik nanijeti drugom. Ali zatim sam shvatio, kad sam stigao do poante, da likovi onako kako su se razvijali nikad ne bi mogli djelovati na takav način“.³⁸³ Drama posjeduje mnoge komične elemente što izaziva urnebesni smijeh za vrijeme izvedaba. Međutim, Pinter je napisao: „Što se mene tiče 'Pazikuća' je smiješan do izvjesnog mjesta. Nakon tog mjesta prestaje biti smiješan i zbog tog mjesta sam ga napisao“.³⁸⁴ Irving Wardle opovrgnuo je atribut „komedija prijetnje“ za ovu Pinterovu dramu,³⁸⁵ premda se u njoj prisutni elementi komične prijetnje – prvenstveno izraženi u odnosu Daviesa i Micka, koji se naposljetku reflektiraju u okrutnost.

Radnja drame „Pazikuća“ događa se u sobi – kao i u dramama „Soba“, „Kuhinjski lift“ i „Rođendan“ – u kojoj likovi privremeno nalaze sklonište od vanjskog svijeta. Međutim, na svakog od njih udarci vanjskog svijeta već su ostavili dubok, neizbrisiv trag.

Beskućnik Davies djeluje tragikomično u potrazi za sobom i svojim identitetom te nemogućnošću da se igdje uklopi. Okrivljuje imigrante – najranjiviji sloj društva – za svoje nesnalaženje u tom društvu; a imigranti su inače predstavljali određenu opasnost za Britance svojim doseljnjem nakon Drugog svjetskog rata. Na mnogim prozorima i izlozima diljem Londona, gdje je lokalno stanovništvo oglašavalo iznajmljivanja soba ili poslova, često se moglo pročitati da su crnci i Irci, a isto se moglo odnositi i na druge narodnosti, nepoželjni. Također ukazuje na brojne beskućnike u poslijeratnom razdoblju.

³⁸¹ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, str. 123.

³⁸² Harold Pinter, „Introduction: Writing for the Theatre“, *Plays: One*, str. 10-11.

³⁸³ Ian Smith, „Harold Pinter Replies“, *Pinter in the theatre*, str. 48.

³⁸⁴ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 129.

³⁸⁵ Pogledati bilješku 246.

Poput likova u prethodnim Pinterovim dramama i Daviesovo porijeklo je zagonetno, posjeduje dva imena, a da bi ustanovio svoj identitet mora ići u Sidcup po dokumente. Sidcup je, u ovom slučaju, za njega isto što i Moskva za Čehovljeve tri sestre; a, premda se Pinter voli igrati imenima u apsurdne i komične svrhe, u Sidcupu je zaista postojao Vojni službeni ured³⁸⁶ gdje se moglo ući u trag raznim pojedincima.

Aston, tragični lik koji je pretrpio mučenje u duševnoj ustanovi kamo su ga – prema njegovu kazivanju – nasilno otpremili uz suglasnost majke i brata zato što je bio razdražljiv i osjećajan, drugim riječima da ga riješe umjetničke osobnosti i učine podobnim u skladu s kriterijima građanskog društva, a što ga je naposljetku ostavilo retardiranim, dovodi u svoju sobu Daviesa – isto kao što donosi razne odbačene i beskorisne predmete kojima se onda uzaludno bavi. Davies nije navikao na dobročinstva pa se u početku smiješno i groteskno ponaša, dok Astona – koji se kloni ljudi i razgovora s njima – na neki način ispunjava pružanje pomoći Daviesu i bezazleno druženje s njim u obostranoj osamljenosti i životu na rubu, a sve do trenutka kad Davies prekorači granice ponašanja i počne zauzimati dominantan i nasilan stav.

Premda se predstavlja važnim i sigurnim, Mick je isto tako osamljen i neprilagođen. Zaokupljen je svojim bratom i zabrinut zbog njegovog stanja, dok ga u cijeloj drami izbjegava i ne progovara s njim ni jedne riječi osim u trenutku natezanja oko Daviesove torbe čime samo želi istaknuti svoju nadmoć i prevlast u kući. A jedino značajno sporazumijevanje među braćom očituje se u smješkanju u zadnjem prizoru, kao da se obostrano slažu u odbacivanju Daviesa koji je vrsta uljeza i prijetnje njihovoj – premda disfunkcionalnoj i nepostojećoj – obitelji. Svoju frustraciju u vezi svoje situacije Mick iskazuje u nasilju prema Daviesu i razbijanjem kipa Bude koji ga podsjeća na brata. Sva trojica zanose se snovima o izbavljenju: Davies o odlasku u Sidcup po dokumente, Aston o izgradnji spremišta za alat, a Mick o preuređenju kuće i gradnji „penthouse“-a. Svi ovi snovi su realistični i ostvarljivi; međutim, u beznadnom i okrutnom svijetu u kojem žive i koji ih je učinio nesposobnima, njihove težnje i želje ostaju prazno maštanje.

Drama je realistična i naturalistička – vjerno prikazuje ljudsku patnju u bezosjećajnom, nasilnom i nesnosnom društvu, kakva je bila gradska Engleska u vrijeme nastanka „Pazikuće“. Ovom je dramom „Pinter prisilio publiku da sama sebe pogleda

³⁸⁶ Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play*, str. 227.

izbliza“,³⁸⁷ onako kako je proklamirao Artaud,³⁸⁸ što se očitovalo u velikom uspjehu „Pazikuće“ ne samo u Velikoj Britaniji nego i diljem svijeta.³⁸⁹ Međutim, pišući o Haroldu Pinteru Katherine Burkman zamijetila je, da „unatoč živopisnom naturalizmu ponašanja njegovih likova, oni se vrlo često ponašaju više poput likova u snu /.../“. ³⁹⁰ Ovo njezino zapažanje bitno je i za dramu koja je izazvala više kritičke pozornosti nego ijedna Pinterova drama do tada, a radi se o drami „Povratak“ koju je napisao nakon „Pazikuće“.

f) „**Povratak**“ je drama u dva čina, s pet muških likova i jednim ženskim likom. Radnja se događa jedne ljetne večeri i dana u dnevnoj sobi obiteljske kuće u sjevernom dijelu Londona. U prvom prizoru, Lenny, muškarac u ranim tridesetim godinama, sjedi i drži novine s olovkom u ruci. Dolazi Max, sedamdesetogodišnjak, koji traži škarice. Iz njihova zajedljivog razgovora saznajemo da su oni sin i otac u kućanstvu bez majke, te da otac, Max, i njegov brat, stric Sam, održavaju obitelj nakon majčine smrti. Max se prisjeća mladosti i prijatelja MacGregora s kojim se družio i zvao ga samo Mac, te ističe da su obojica bili strah i trepet na londonskom West Endu. Prisjećajući se prošlosti, uz stanke u govoru, Max veli: „Mac je mnogo volio tvoju majku, stvarno mnogo. Mnogo je volio. Za nju je uvijek imao lijepu riječ.“ I, nakon stanke, nastavlja: „I da znaš, ona i nije bila loša žena. Mene je, doduše, hvatala muka samo kad vidim onu njenu odvratnu, smrdljivu njušku, ali nije bila za bacanje. Kako god okreneš, s njom sam utucio svoje najljepše godine“. ³⁹¹ Sinu očev govor ide na živce:

LENNY: Zaveži jednom, pederu blesavi. Pokušavam čitati novine.

MAX: Slušaj, smrvit ću te ako sa mnom tako razgovaraš. Je l' ti jasno? Tako razgovaraš sa svojim jadnim, starim ocem! ³⁹²

³⁸⁷ John Russell Brown, *Theatre Language: A Study of Arden, Osborne and Pinter*, str. 63.

³⁸⁸ Pogledati bilješku 236.

³⁸⁹ Pogledati str. 8-14. ovog rada i Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber and Faber, London 2009., str. 151-152.

³⁹⁰ Katherine Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio State University Press, Columbus 1971., str. 3.

³⁹¹ Harold Pinter, „Povratak“, prevela Renata Ulmansk (pohrvatila autorica ovog rada), *Pet drama*, str. 156.

³⁹² *ibid.*

Verbalno nasilje se nastavlja, premda u komičnom tonu, kad sin prigovara ocu da loše kuha: „Što ne nabaviš neko pseto? Ti kuhaš kao za pse. Časna riječ. Misliš da kuhaš za čopor pasa“.³⁹³ Kulminira pokušajem fizičkog nasilja kad Max grabi štap, ali ga Lenny jezikom dječaćića odvraća od udaranja: „Oh, tatice, je l' da me nećeš tući štapom? A? Nemoj štapom, tatice. Nemoj, molim te. Nisam ja kriv, oni su. Ništa nisam skrivio, tata, časna riječ. Nemoj me tući, tata, nemoj štapom“.³⁹⁴ Srećom pojavljuje se Sam u šoferskoj uniformi, razgovara s Lennyjem koji mu se prvi obraća. Osjećajući se isključen, Max se komično javlja: „I ja sam ovdje. Samo da znaš. /.../ Rekao sam – ovdje sam. Sjedim ovdje“.³⁹⁵ Sam priča kako je bio u službi jednog Amerikanca – vozio ga po Londonu i na kraju u zračnu luku, a koji ga je podario kutijom cigara. Sam i Max puše, a Sam se hvali kako je najpopularniji šofer od sviju u poduzeću. Max ga pita zašto se nikad nije oženio, dok on odgovara da još ima vremena za to i prisjeća se kako je običavao izvoditi Jessie, Maxovu suprugu, kad je Max bio zaposlen. Dolazi Joey s treninga boksa i veli da je gladan, a to izjavljuje i Sam te očekuju da im Max posluži večeru zbog čega se on razbiješni. Tim više što ga Lenny zadirkuje: „Momci hoće, tata, da im ti nešto skuhaš – na onaj tvoj način. Za tim čeznu. S tvojim istančanim smislom za spremanje jela, znaš“.³⁹⁶ Isprovociran, Max se iskaljuje na Samu prijeteći mu da će ga deložirati iz kuće čim prestane raditi. Prizor završava zamračenjem.

Drugi prizor događa se noću. Dvoje uljeza, Teddy i Ruth stoje na ulaznim vratima sobe s putnim kovčezima. Teddy je uspio ući ključem kojeg je posjedovao otkako se otisnuo iz obiteljske kuće prije šest godina; naime, on je najstariji Maxov sin. Iz njihova razgovora saznajemo da su supružnici i namjeravaju ostati nekoliko dana, premda se Ruth brine da bi mogli nedostajati djeci. Nastoje biti tihi da ne probude obitelj. Međutim, Ruth nije voljna odmah otići na počinak već želi prošetati uokolo na svježem zraku. Teddy joj daje ključ da poslije sama može ući. Pojavljuje se Lenny, u pidžami i kućnom ogrtaču tužeći se da ne može spavati. Njihov razgovor je hladan i Teddy se povalači u svoju sobu, dok Lenny ostaje pušeći cigaretu. Vraća se Ruth, a iznenađeni Lenny počinje je ispitivati. Ona objašnjava da je Teddyjeva supruga, da su na proputovanju po Europi i upravo se vratili iz

³⁹³ *ibid.*, str. 157.

³⁹⁴ *ibid.*, str. 157-158.

³⁹⁵ *ibid.*, str. 158.

³⁹⁶ *ibid.*, str. 161.

Italije. Želeći je impresionirati, Lenny započinje dugi monolog o tome kako je bio nasilan prema dvjema ženama koje su se s nerazumijevanjem odnosile prema njemu.

Naposljetku, prilazi Ruth hoteći joj uzeti čašu vode koju joj je prethodno ponudio. Ruth se protivi: „Ako vi uzmete čašu... ja ću uzeti vas“.³⁹⁷ Rastrojeni Lenny optužuje je za neku vrst ponude, dok ona odlazi na spavanje. Probudivši se od Lennyjeve vike, spušta se Max i napada Lennyja. Sin mu uzvraća neočekivanim pitanjem o tome kako je izgledalo njegovo vlastito začće. Zgranut otac ga pljuje i odlazi. I ovaj prizor završava zamračenjem.

Sljedeće jutro Joey imitira pokrete boksa pred ogledalom, kad dolazi Max buneći se kako je morao pobjeći iz kuhinje od nepodnošljive buke koju stvara Sam dok pere posuđe. Poziva Sama u sobu i grdi ga da je nezahvalan za sve što mu je on kao stariji brat pružio u životu, te hvali sebe da je održao mesarski obrt koji je naslijedio od njihova oca. U tom trenutku pojavljuju se Teddy i Ruth na stepenicama gornjeg kata. Ugledavši ih Max smjesta stane optuživati Teddyja da je doveo drolju u kuću i naređuje Joeyu da ih izbac.

MAX: Ovo smrdljivo smeće je cijelu noć provelo u mojoj kući. Smrdljivo, zaraženo smeće u mojoj kući.

TEDDY: Prestani! Što to govoriš?

MAX: Šest godina nisam vidio ovo kopile. Sad se vraća, ništa ne javlja i još dovodi ovo smeće s ulice! Dovodi ga u u moju kuću!

TEDDY: To mi je žena. Mi smo vjenčani.

Stanka.

MAX: Ja nikada nisam doveo kurvu pod ovaj krov. Otkako ti je majka umrla, nisam. Časna riječ. (*JOEY-u.*) Jesi li ti nekada doveo neku kurvu ovamo? Je li Lenny nekada doveo ovamo kurvu? Vratio se, čovjek, iz Amerike i donio svoju pljucu. Donio čovjek svoju noćnu posudu. (*TEDDY-ju.*) Skloni mi tu nesreću ispred očiju. Makni je.³⁹⁸

Kad Joey odbija da ih izbac, dolazi Lenny, a Max udara Joeya u želudac svom snagom. Joey se izobličuje, tetura. Max, iznemogao udarcem koji je zadao, počinje padati, klekaju mu koljena. Sam mu priseže u pomoć, ali ga Max udara štapom po licu i on sjeda s

³⁹⁷ *ibid.*, str. 172.

³⁹⁸ *ibid.*, str. 177.

glavom u rukama. Nakon ove „dobrodošlice“, Max se obraća Ruth pitajući je ima li djece; kad odgovori da ima troje, okreće se Teddyju i predlaže da se izgrle i izljube. Nakon oklijevanja, Teddy reagira: „Hajde, tata. Spreman sam da te zagrlim“.³⁹⁹

Prvi prizor drugog čina događa se poslijepodne. Dok ispijaju kavu Ruth komplimentira Maxu na ručku. On se prisjeća svoje supruge Jessie, ljuti na Sama što ne odlazi na posao i pritom se jada kako sam mora održavati obitelj. Kad Sam ipak ode, Max izražava žaljenje što nije bio nazočan na Teddyjevu i Ruthinom vjenčanju i ističe zadovoljstvo njihovim uspjehom. Lenny počinje ispitivati brata o filozofiji, budući je Teddy profesor filozofije, međutim on se ne da uvući u raspravu. Lenny ga ismijava, a Ruth skreće pozornost na sebe i svoju fizičku nazočnost: „Nešto ste zaboravili. Gledajte u mene. Ja... klatim nogu... i to je sve, na prvi pogled. Ali ja. . . nosim gaćice. . . i one se pomiču... To... privlači vašu pažnju. Možda ste pogrešno zaključili. Pokret je jednostavan. Noga koja se pomiče. I usne se pokreću. Zašto svoju pažnju ne ograničite samo na to? Možda je činjenica da se one pokreću značajnija od riječi koje izgovaraju. Tu mogućnost treba da imate na umu“.⁴⁰⁰ Zatim spominje da se rodila u blizini i prije šest godina otišla u Ameriku, koja je – preme njezinu iskustvu – sva stijena i pijesak, puna insekata. Max i Joey odlaze u teretanu, a s njima i Lenny. Supružnici ostaju sami. Teddy se želi što prije vratiti u Ameriku, ali Ruth oklijeva i on odlazi da se spakira. Vraća se Lenny i sjeda do Ruth. Ona mu priča o svojoj prošlosti, kako je bila „foto-model za aktove“.⁴⁰¹ Teddy se vraća noseći kovčege spreman da otputuje s Ruth, međutim Lenny namješta gramofonsku ploču s polaganom džez glazbom i moli Ruth za ples. Pojavljuju se Max i Joey u trenutku kad Lenny ljubi Ruth, a Teddy stoji držeći njezin kaput. Joey im prilazi i preuzima Ruth od Lennyja, sjeda s njom grleći je.

Primjećujući da je Teddy spreman za odlazak, Max mu želi sretan put. Ruth gura Joeya od sebe, ustaje i traži nešto za jesti od njega i za piti od Lennyja. On svima poslužuje whisky. Ruth pita Teddyja je li njegova obitelj pročitala neki od njegovih znanstvenih radova. Max prvi odgovara: „E to još nisam radio, za svog vijeka. Nijedan njegov članak nisam pročitao“.⁴⁰² Ted pojašnjava da oni ne bi ni razumjeli njegove

³⁹⁹ ibid., str. 178.

⁴⁰⁰ ibid., str. 184.

⁴⁰¹ ibid., str. 187.

⁴⁰² ibid., str. 189.

tekstove stoga što ne posjeduju „sposobnost da u tome nađu ravnotežu“.⁴⁰³ Prizor završava zamračenjem.

Zadnji prizor drame prikazuje večer – Teddy i Sam sjede, a stric mu priznaje kako je on oduvijek bio njegov miljenik, kao i miljenik svoje majke, pokojne Jessie. Dolazi Lenny i kreće prema bifeu gdje otkriva da nema peciva koje je tamo pohranio. Teddy priznaje da ga je pojeo, što ljuti Lennyja pa napada Teddyja da je ostavio obitelj otišavši u Ameriku gdje je postao mrzovoljan i skrovit. Iz gornjeg kata spušta se Joey, a na Lennyjevo pitanje kako se proveo s Ruth mlađi brat odgovara da nisu išli do kraja. Lenny veli Teddyju da mu je žena koketa. Dolazi Max i sa zanimanjem sluša što se dogodilo između Joeya i Ruth te predlaže da obitelj zatraži od Ruth da ostane s njima, a da svaki pridonese za njezino izdržavanje. Lenny umuje da bi bilo povoljnije kad bi Ruth namjestili kao prostitutku, dok bi Teddy mogao raditi kao njihov predstavnik u Americi i dobavljati klijente. Kad Ruth siđe s gornjeg kata, Teddy joj izlaže obiteljski prijedlog.

Ona postavlja striktno zahtjeve kao uvjet da prihvati ponudu – trosobni stan u centru grada, kupaonicu i poslugu. Max i Lenny prihvataju njezin zahtjev. Sam istupa pred svima i izjavljuje: „MacGregor je imao Jessie na zadnjem sjedištu mog automobila, dok sam ih ja vozio“.⁴⁰⁴ Potom hripajući pada. Nastaje apsurdno-smiješna situacija.

MAX: Što mu bi? Je li mrtav?

LENNY: Da.

MAX: Leš? Ovdje, kod mene na podu, leš? Nosite ga odavde! Uklonite ga!

JOEY se naginje nad SAM-om.

JOEY: Nije mrtav.

LENNY: Možda je i bio jedno tridesetak sekundi.

MAX: Ne umije, čak, ni da umre!

LENNY gleda u SAM-a.

LENNY: Još diše.

MAX (*pokazuje na SAM-a*): Znae što je bilo ovom čovjeku?

LENNY: Ne „bilo“ nego „što mu je“.

MAX: Što mu je? Ima bolesnu maštu.⁴⁰⁵

⁴⁰³ *ibid.*

⁴⁰⁴ *ibid.*, str. 200.

⁴⁰⁵ *ibid.*

Teddy kaže kako je namjeravao zamoliti Sama da ga odveze u zračnu luku, ali sad će se morati poslužiti podzemnom željeznicom. Otac mu daje uputstva do najbliže postaje. Svi se rukuju, a Ruth ga oslovljava s „Eddie“ pozdravljajući ga riječima: „Nemoj nas zaboraviti“.⁴⁰⁶ Teddy odlazi, dok Ruth udobno sjeda. Joey joj prilazi i kleči pred njom te stavlja glavu u njezino krilo. Ona ga miluje. Max izražava sumnju da će ih ona napustiti, da se neće prilagoditi, ali naposljetku pada na koljena pored njezinog sjedala i vabi za poljupcem. Lenny stoji i promatra prizor, dok Sam leži nepomično na podu.

Drama završava kao pintereska Pieta, a prema riječima Petera Halla, prvog redatelja ove drame, „Povratak“ je Pinterova „najveća i najznačajnija drama“,⁴⁰⁷ međutim izazvala je brojne šokantne reakcije. U prvom redu shvaćena je kao žestok napadaj na vrijednosti tradicionalne obitelji, jer u drami je predstavljena obitelj, ali vrlo specifična obitelj. Svi likovi pripadaju ovoj obitelji i nismo suočeni ni sa kim drugim osim Jessie, mrtvom majkom, i MacGregorom koji je također mrtav, a očito je bio u bliskim odnosima s obitelji. U povijesti drame, od antike naovamo, obitelj je imala središnju ulogu što nije iznenađujuće obzirom da predstavlja temeljnu ljudsku skupinu i u njoj se odražavaju bitna ljudska stanja. Klitemestra je ubila Agamemnona jer je žrtvovao njihovu kćer, Medeja je ubila svoju djecu zato što ju je prevario suprug, Edip ubija oca i ženi se majkom, Tezej je prema jednoj inačici ubio sina Hipolita zbog ljubavne veze s pomajkom Fedrom, čime su postavili polazište za nešto što je bezuvjetno tabu u obiteljskim odnosima. U Shakespeareovu „Kralju Learu“ dobro i zlo predstavljeno je kroz iskustvo dviju obitelji, očeva i djece, sinova i kćeri. Bliže našem dobu, vrhunski dramatičari bili su opsjednuti podvojenim obilježjima obiteljskog života – Ibsen, Čehov, Strindberg i O'Neill očigledni su primjeri. Pinterov „Povratak“ važan je doprinos popisu obiteljskih drama stoga što propituje arhetipske odnose s okrutnom nepristranošću, bez ikakvog ćudoređa.

Talijanski psihijatar Vittorino Andreoli okarakterizirao je obitelj kao „skupinu ljudi koji žive na istom mjestu“,⁴⁰⁸ a ta skupina nije slučajna jer je vezana za projekte, ugovore ili na neki drugi način i djeluje poput orkestra koji može biti strašan premda solisti mogu

⁴⁰⁶ ibid., str. 201.

⁴⁰⁷ Mark Batty, „Views on Pinter: Friends and Collaborators“, *About Pinter: the Playwright & the Work*, Faber and Faber, London 2005., str. 165.

⁴⁰⁸ Prema Vittorino Andreoli, *Lettura alla tua famiglia*, RSC Libri S.p.A., Milano 2005.

biti dobri. Postoje situacije u kojima obitelj pruža sigurnost i mir, dakle spas, a može biti i prokletstvo. „Raj i/ili pakao“.⁴⁰⁹ Prema romantičnoj alegoriji, obitelj može postati gnijezdo, ali i prostor u kojem ljudi mogu nastradati, naročito u društvu koje je složeno i stvara mnoge probleme.

Već u prvom prizoru „Povratka“ svjedočimo poprištu na kojem otac i sin verbalno i fizički ratuju u nastojanju da dominiraju svaki na svoj način i održe svoje mjesto u obitelji. Situacija donekle slična Eugene O'Neilllovoj drami „Dugo putovanje u noć“ u kojoj roditelji i dva sina u četiri duga čina porazno optužuju jedni druge za sve nedaće u svojim životima, ali ostaju skupa stoga što su obitelj. Obitelj u „Povratku“, prema Wardleu, ostaje skupa i stoga što joj izvana prijete pinterovski opasan, uništavajući svijet, a unatoč međusobnoj netrpeljivosti osjećaju se zaštićeno i sigurno kao u maternici.

Međutim, opasnost je neumitna i sveprisutna. Ako su Max i MacGregor svojedobno predstavljali opasnost na West Endu, premda možemo samo slutiti da se radilo o nasilju, jer Pinter to ostavlja otvorenim, opasnost je isto tako nastanjena u kući u kojoj obitelj obitava. Kako među ukućanima obostranim nasilnim ponašanjem, tako događajima koji slijede. Nasilje, naime, prožima čitavu dramu. Kao uljezi koji će poremetiti ustaljenost pojavljuju se Teddy i Ruth. Teddy je otuđeni, odbjegli sin pa je na neki način polu-uljez, dok je Ruth istinski uljez tim više što je žena u ovom muškom svijetu. Ruth je tajanstvena i zagonetna, kao što je i njoj u početku zagonetan taj muški svijet, kojeg će postupno pojmiti i njime ovladati. Teddy je intelektualac i već kao takav ne uklapa se, pa predstavlja opasnost i svojoj obitelji koja živi po svome – neosjetljiva na građanske norme i svojom brutalnošću podsjeća na životinjsko krdo.⁴¹⁰ Braća zavide Teddyju, naročito Lenny koji ga nastoji poniziti i ismijati. Već u prvom susretu s Lennyjem i razgovoru s njim, koje sam ranije navela, Ruth otkriva Lennyjeve slabosti i pronalazi način kako da dominira njim. Na podu dnevne sobe, koji je u nekim inscenacijama crno-bijel poput šahovske ploče, Ruth eliminira i ostavlja Lennyja poput pješaka u igri.

Kasnije, Ruth prihvaća igru u koju se je uveli članovi Teddyjeve obitelji i prividno pristaje na projekt koji su joj predložili. Ovaj segment najviše je šokirao i zaokupio kritičare i znanstvenike koji nisu razumjeli zašto je Ruth odlučila napustiti doličan život

⁴⁰⁹ ibid.

⁴¹⁰ Pogledati bilješku 106.

domaćice i majke u Americi da bi živjela s obitelji svog supruga u predgrađu Londona, skupinom muškaraca koji su joj jedino ponudili život prostitutke. Martin Esslin zaključio je da je Ruth prostitutka koja se izdaje za madonu, pa je prema tome njezin odabir da ostane s muškarcima prirodan. Njezina prijašnja karijera kao „foto-model za aktove“ je, tvrdi Esslin, izraz „široko poznat kao eufemizam za prostitutku“.⁴¹¹ Američki teatrolog Austin E. Quigley na isti način poput Esslina poima Ruth⁴¹²; međutim, drama ne pokazuje ni jedan podatak za ovakav zaključak, premda Ruthina seksualnost i njezino samouvjereno izražavanje te ispoljavanje ženskih želja mogu biti lako shvaćeni kao ponašanje prostitutke, neka tradicionalna strategija za uvažavanje i ozakonjenje ženskih želja unutar patrijarhalnog društva. Ohrabrujuće je što se može zamijetiti da se kritički osvrt na lik Ruth tijekom proteklih desetljeća drastično promijenio, zahvaljujući i feminističkom pokretu. Tako bih protuslovlila Quigleyu oslanjajući se na knjigu Betty Friedan „Ženska tajanstvenost“ u kojoj je opisala sve veće nemire i uskomešanost među mnogim ženama u Americi u to vrijeme. Friedan je upozorila da ovi nemiri, koji potječu iz osujećene ženske želje, ne mogu naći pravi izraz u uobičajenim oblicima koji su nametnuti i kao takvi stavljeni na raspolaganje ženama u patrijarhalnom društvu. Ona je to nazvala „problemom koji nema imena“,⁴¹³ opis koji točno objašnjava suučesništvo lingvističkog sustava u društvenom, emocionalnom i ekonomskom ugnjetavanju žena:

„Ako sam u pravu, problem koji nema imena i vrvi u glavama toliko mnogo američkih žena danas nije predmet gubitka ženstvenosti ili previše obrazovanja, ili kućanskih potreba. Mnogo je važniji nego itko uviđa. ... Mogao bi isto tako biti ključ za našu budućnost kao naciju i kulturu. Ne možemo se više ne obazirati na glas među ženama koji govori: 'Želim nešto više nego svog muža i svoju djecu i svoj dom'“.⁴¹⁴

Za Friedan i mnoge feministice ovog razdoblja, a i danas, ovo „nešto više“ predstavlja karijeru. Prema tome Ruthino ponašanje možemo protumačiti da je proizašlo iz njezina nezadovoljstva i frustracije života kućanice u Americi. Međutim, ona nije žrtva muškaraca u svojoj engleskoj obitelji, jer preokreće tradicionalnu patrijarhalnu hijerarhiju i preuzima

⁴¹¹ Martin Esslin, *Pinter: The Playwright*, str. 140.

⁴¹² Austin E. Quigley, *The Pinter Problem*, Princeton University Press, Princeton 1975., str. 197.

⁴¹³ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Deel, New York 1974., str. 27.

⁴¹⁴ *ibid.*

kontrolu nad muškarcima koji su je pokušali staviti pod svoju kontrolu. Max se na kraju „Povratka“ pribojava da će ih Ruth napustiti, što je lako moguće da će se dogoditi. Ruth trenutno i kao igru može prihvatiti ulogu Jessie, majke koja ih je napustila ne samo usljed smrti nego mnogo prije dok je još za života nalazila oduška u izletima sa Samom i vezi sa suprugovim prijateljem MacGregorom – prema kazivanju Sama koji je tajnu čuvao dugo i pri otkrivanju je malaksao. Maxova primjedba da Sam ima „bolesnu maštu“ može se sagledati u kontekstu cijele drame, jer očito da bolesnu maštu imaju i ostali ukućani – Lenny kad priča Ruth o nasilju koje je izvršio nad dvjema ženama, Max u pohodima s MacGregorom po West Endu, Ruth o svom poslu „foto-model za aktove“, njihovi planovi za život s Ruth. U ovoj obitelji živi se po normama kakve su sami postavili što donekle podsjeća na „Tango“ Slawomira Mrożeka.

Harold Pinter je o drami „Povratak“ izjavio: „Radi se o ljubavi i nedostatku ljubavi. Ljudi su odbojni i okrutni, zasigurno. /.../ Bio sam zaokupljen samo ovom specifičnom obitelji. Nisam se odnosio prema njima kao možda nekoj drugoj ili konkretnoj obitelji. Zasigurno ih nisam izobličio na bilo koji način od bilo kakve druge vrste stvarnosti. Bio sam zaokupljen samo njihovom stvarnosti. Cijela drama ostvaruje se na posve realistički način s mog gledišta. /.../ Nije upitno da se članovi obitelji doista ponašaju vrlo proračunato i prilično grozno jedan prema drugomu i prema sinu povratniku. A oni to čine iz ustroja svojih života i drugih razloga, koji nisu nemoralni nego pomalo očajnički.

/.../ Postoji tisuće žena samo u ovoj zemlji koje se upravo u ovom trenutku valjaju po kaučima sa svojom braćom, ili rođacima, ili prvim susjedima. Najuglednije žene to rade. To je sjajna aktivnost. Pomalo je erotski, zaista, kad vaš suprug promatra, ali to ne znači da ste vi drolja. /.../ Da je ovo bio sretan brak, to se ne bi dogodilo. Ali [Ruth] nije htjela ići natrag u Ameriku sa svojim suprugom, onda što joj je do vruga preostalo činiti? Ona je hotimice pogrešno shvaćena i izrabljena u ovoj obitelji. Ali na koncu ona im uzvraća bičem. Ona veli: 'Ako želite igrati ovu igru mogu je igrati isto tako dobro kao vi.' Ona ne postaje drolja. Na kraju drame ona posjeduje izvjesnu slobodu. Može činiti što hoće, a to znači da nije uopće izvjesno da će otići u Grčku ulicu.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Ulica u londonskom predjelu Soho koja je bila sinonim za prostituciju

Ali čak i da ode, ona neće biti drolja po vlastitom poimanju“.⁴¹⁶

Osvrćući se dalje na Ruth, Pinter je još izjavio:

„Ta žena nije nimfomanka kao što su neki kritičari tvrdili. U stvari ona nije veoma seksipilna. /.../ Izvjesne činjenice poput braka i obitelji očito su prestali imati ikakvo značenje“.⁴¹⁷

Dakle, Betty Friedan bila je u pravu:

„Međutim, svojom umjetničkom intuicijom, Pinter točno određuje žensku žudnju za samoodređivanjem koja je zasigurno napredovala šezdesetih godina i koje je Ruth jedan borbeni i nesputani primjer. 'Povratak' nije toliko reakcionarno djelo o ženi koja prihvaća prostituciju radije nego brak, koliko drama o junakinji koja vrši seksualni, društveni i ekonomski izbor: tako sam barem ja doživio Ruth u uzastopnim interpretacijama Vivien Merchant, Gemme Jones, Cherie Lunghi, Lindsay Duncan i Lie Williams“.⁴¹⁸

„Povratak“ je „dobro skrojeni komad“, ali s atmosferom groteske i nestvarnosti, te pun prijelaza iz komike u okrutnost. Okrutnost je, prema navedenim primjerima, očigledna – verbalna i fizička, naročito ispoljena u karakterima Maxa i mlađih sinova⁴¹⁹; međutim, Teddy i Sam te Ruth također pridonose svojom ne toliko verbalnom, koliko psihološkom okrutnošću izraženom u izvjesnoj samoobrani u datim situacijama. Simbolika naslova „Povratak“ je višeznačna i ne predstavlja samo povratak Teddyja u rodnu kuću i Ruth u rodno mjesto; predstavlja oslobađanje i nalaženje samih sebe, a pritom ostavlja sve otvorenim. Ruth je ponovo otkrila nezavisnost, već u prvom prizoru

⁴¹⁶ Henry Hewes, „Probing Pinter's Play“, *Saturday Review*, 8. travnja 1967., str. 56-58.

⁴¹⁷ Kathleen Halton, „Funny and Moving and Frightening: Pinter“, *Vogue*, 1. listopada 1967., str. 245.

⁴¹⁸ Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, str. 198.

⁴¹⁹ Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, str. 185-186. i John Orr, *Tragedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, str. 97-98.

povratka kad ne želi na spavanje nego prošetati uokolo, dok kasnije izjavljuje da je rođena u blizini. Teddy se vraća sam u Ameriku i povratak će mu biti drugačiji i nov.⁴²⁰

Tražimo li dodatnu okrutnost, „Povratak“ možemo sagledati i kao političku dramu, ne samo s feminističkog gledišta, nego u širem kontekstu vanjskog svijeta. Sredina u kojoj se kreću likovi može biti svijet terorističkih organizacija poput SS, IRA ili al-Queda i sl.; svijet plinskih komora i nuklearne prijetnje projiciran na obiteljsko okruženje – Lenny očito uživa zadavati bol drugima, a u zadnjem prizoru Sam ostaje beživotno ležati na podu dok Max uzalud moli da uvažuje njegov položaj muškarca, što sve može predstavljati slikovitu ilustraciju te činjenice. Svijet „Povratka“ je, zapravo, svijet bez ljubavi. Postoji seks, ali vrlo malo nježnosti, kao i u većini Pinterovih dramskih djela.

Drama djeluje šokantno i čudnovato, a „na prvom izvođenju u Londonu većina publike je osjećala da su te čudnovatosti uglavnom proizašle iz Pinterove privrženosti kazalištu apsurd; drugim riječima, da on nije imao potrebe da predstavi stvarnu, logičnu situaciju. Ali kad ponovno o tome razmislimo, slika obitelji u 'Povratku' visoko je realistična i sve što se događa u drami moglo bi se dogoditi upravo u takvoj jednoj obitelji/.../“.⁴²¹ Kao što sam već spomenula, brojne šokantne reakcije izazvane su shvaćanjem da je ova drama napadaj na vrijednosti tradicionalne obitelji. Slične reakcije izazvala je i Artaudova drama „Cencijska obitelj“,⁴²² međutim, za razliku od Artaudove, Pinterova drama je polučila uspjeh prvenstveno zbog „teatralne snage Pinterovog dijaloga“⁴²³ i „vladanja građom“,⁴²⁴ dok je kod Artauda sve to bilo neujednačeno i raspršeno. U pukom htijenju da ostvari svoje „kazalište okrutnosti“ i načinom izvedbe šokira publiku te izazove „smrt“ „starog“ Europejca..., a potom njegovo ponovno rođenje

⁴²⁰ Zamolila sam Grega Hicksa, svog vjenčanog kuma, da mi opiše kako je interpretirao ulogu Teddyja u drugoj režiji „Povratka“ Petera Halla 1991., i umjesto odgovora dobila ovaj isječak iz kritike: „Kad je Peter Hall prvi put režirao ovu dramu 1965., pozornica Aldwycha posjedovala je okrutno ozračje staklenika. Vivien Merchant igrala je Ruth sa svjesnim i neodoljivim erotičnim razmetanjem, a Michael Bryant kao Teddy pustio ju je da ode s osjećajem dostojanstvene tuge i žaljenja. Sada Hall zauzima opsežniji i okrutniji pristup. Hicksov Teddy je prepoznatljiviji član ove grabežljive i defenzivne obitelji: ovaj izvrsni glumac jasno predstavlja da je Teddyju njegova žena manje važna od njegove slobode. /.../ Ovo je istinska crna komedija u svojoj biti, podjednako zastrašujuća i apsurdno smiješna.“ (John Peter, *Sunday Times*, 13. siječnja 1991., str. 7.)

⁴²¹ Martin Esslin, „Predgovor-Harold Pinter“, prevela Dragana Perović (pohrvatala autorica ovog rada), *Pet drama*, str. 16.

⁴²² Pogledati str. 51-54. ovog rada

⁴²³ John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 356.

⁴²⁴ *ibid.*, str. 357.

kao „potpunog čovjeka“, ⁴²⁵ Artaud sa svojom predstavom „Cencijeva obitelj“ nije uspio, onako kako je to ipak na isti način nehtijući postigao Pinter te se svojom dramom „Povratak“ približio Artaudovu cilju. ⁴²⁶

f) **„Još jednu, pa bog“** je jednočinka u trajanju od 40 minuta, a mjesto radnje je ured smješten u nekoj tajnoj kaznenoj ustanovi, i u drami nijednom nije posebno navedeno u kojoj je to zemlji, ni da li u njoj vlada demokracija ili diktatura, jer ti povijesni detalji očito nisu bili važni za neumitno žarište drame u kojemu se nalazi puki čin ljudske okrutnosti, koji se mogao dogoditi bilo gdje. Inscenacija je jednostavna – soba s prozorom visoko na zidu – što bi moglo indicirati da se radi o podrumu, s pisaćim stolom i par stolica, a u toj sobi Nicolas, četrdesetogodišnjak, ispituje obitelj – tridesetogodišnje supružnike i sedmogodišnjeg sina, ali svakog ponaosob. Sve se događa u jednom danu i prizori se izmjenjuju poput filmskih sekvenci. Ujutro Nicolas naređuje kroz aparat da mu dovedu zatvorenika; Victor je pušten u prostoriju i vrata se tajanstveno zatvaraju za njim. On je po svoj prilici intelektualac, osuđen za protudržavne ideje. Odjeća mu je potrgana i pun je modrica. Nicolas mu naređuju da sjedne, pa ustane i tako, poigravajući se s njim, iskazuje svoju moć. Potvrđuje svoj autoritet mašući prstima ispred Victorovih očiju i premda ta igra djeluje jednostavno i bezazleno, postupak postaje izrazito agresivan i prijeteći u kontekstu nasilnog ispitivanja – postaje simbol Nicolasove potpune kontrole i Victorove bespomoćnosti:

„Mogu učiniti apsolutno što god me volja. /.../ Ti misliš da je to glupo – mahati nekom prstima u oči? /.../ Ali bi li ti jednako na to gledao da ti pokazujem cokulu – ili pimpek?“ ⁴²⁷

Nakon ovakvog razmetanja s moći, Nicolas ne treba primijeniti nikakvo drugo otvoreno zastrašivanje, nego to čini umjerenom upotrebom jezika, služeći se riječnikom političara; a bezazlene riječi i fraze na ovakav način upotrijebljene dobivaju još zlokobnije značenje. On neprestano oslovljava Victora s „prijatelju“ što je toliko neiskreno pa se

⁴²⁵ Pogledati str. 54. ovog rada

⁴²⁶ Pogledati bilješku 217.

⁴²⁷ Harold Pinter, „Još jednu, pa bog“, preveo Antun Šoljan, *Republika* 7/8 1992., str. 153.

može shvatiti samo kao prijetnja, a ponavljane fraze poput: „Hoćeš da me bolje upoznaš?“⁴²⁸ upućuje na nasilje. Nadalje, Nicholas podsjeća Victora na štetu koju su počinili vojnici u njihovoj kući dok su ih uhićivali: „Čujem da imaš lijepu kuću. Puno knjiga. Netko mi je rekao da su je moji dečki malo razbucali. Da su pisali po tepisima i slično. Ja ne volim da to rade. Zbilja ne volim. Ali znaš kako je – oni nose toliko odgovornosti – i one ih muče – stalno su im za vratom – danonoćno – te odgovornosti – i onda jasno, katkada, popišaju se na poneki tepih. To ti razumiješ. Nisi glup“.⁴²⁹ Zatim Nicolas pita je li mu sin dobro, a na odgovor Victora da ne zna, iz Nicolasovih riječi da će razgovarati s njim poslije i ustanoviti, osjeća se prijetnja i nasilne namjere u vezi zatočenikova sina. Nicolas se opetovano obraća žrtvi s „prijatelju“ i u svom – ustvari – monologu nastavlja:

„Evo, spreman sam da govorim otvoreno, kao pravi prijatelj. Ja volim smrt. A ti? ... A ti? A ti? Voliš ti smrt? Ne nužno vlastitu. Nečiju. Tuđu. Voliš li tuđu smrt, ili da kažemo barem, voliš li tuđu smrt toliko koliko ja?“⁴³⁰

Victor ne odgovara, a Nicolas nastavlja u svojoj okrutnosti: „Jesi li uvijek ovako tup? Koliko sam čuo, ti uživaš u kreševu debate“.⁴³¹ Mučitelju nije dosta, pa tjera dalje s nekom vrstom lajtmotiva: “Smrt. Smrt. Smrt. Smrt. Kao što su zapazili najvažniji autoriteti, smrt je lijepa. Najčišća, najskladnija stvar na svijetu. U usporedbi s njom, spolni snošaj nije ništa“.⁴³² Isto tako, Nicolasove primjedbe da je Victorova supruga zgodna kulminiraju u govoru zastrašujućeg podteksta:

„Znaš onaj stari vic? Da li se ševi?“ Mijenjajući boju glasa i intonaciju ponavlja: „Da li se ševi?“ A onda se smije: „Dvosmisleno, naravno. Može značiti i da se ševi ko zec i da se uopće ne ševi“.⁴³³

⁴²⁸ ibid., str. 154.

⁴²⁹ ibid., str. 155.

⁴³⁰ ibid.

⁴³¹ ibid.

⁴³² ibid., str. 156.

⁴³³ ibid.

Mogućnost da je silovana proizlazi iz podteksta što se potvrđuje daljnjim Nicolasovim izjavama da se svatko ondje zaljubio u nju, a kako se na početku drame hvalio da posjeduje moralni autoritet što opravdava sadističkim ponašanjem i isticanjem podaničke vjernosti osvetoljubivom Bogu Starog zavjeta, zaključuje: „Što ćeš, svi smo mi stvoreni Božji. Čak i tvoja žena“.⁴³⁴ Prema tome možemo zaključiti da je Nicolas već izvršio osvetu nad njom kao dio postupka protiv nje i njezina supruga.

U drugom prizoru, poslijepodne, Nicolas kratko ispituje sedmogodišnjeg Nickyja iz čega saznajemo da je dječak u trenutku uhićenja pljuvao i udarao nogom vojnike.

U trećem prizoru, noću Nicolas ispituje Gilu, suprugu i majku. Odjeća joj je rastrgana i puna je modrica. Njegovo ponašanje prema njoj doseže najbrutalnije trenutke. Pita je kako je srela svog supruga, a kad ona odgovara da su se sreli u kući njezina oca, Nicolas je vrijeđa i tvrdi kako je njezin otac bio lojalan prema režimu te da je umro za svoju domovinu. Bijesan je pri pomisli da bi takav častan čovjek mogao u svoju kuću primiti jednog disidenta, Victora. U ovom prizoru Nicolas potpuno dominira nad Gilom i kad joj ponovo postavlja isto pitanje, ona mijenja iskaz govoreći da je Victora prvi put srela na ulici. Njezin duh je slomljen, a Nicolas nastavlja s mučenjem ležerno je pitajući jesu li je silovali i koliko puta. Ona nije u stanju odgovoriti, a on inzistira mašući prstima ispred njezinih očiju dok se ona ne slomi.

GILA: Ne znam.

NICOLAS: I ti sebe smatraš pouzdanim svjedokom!?⁴³⁵

Potom je Nicolas okrivljuje da nije znala odgojiti sina: „Mogla si ga usmjeriti da bude čovjek na svom mjestu. Umjesto toga, usmjerila si ga da bude drsko malo derište. Naučila si ga da pljuje, da udara nogama, i to vojnike za čast i slavu, vojnike Božje./ .../ Ah, uostalom... na neki način, pitanje je akademsko“.⁴³⁶ Zatim je okrutno otpušta ističući da ga ne zanima i da je čak mogu otpustiti, ali da će ih zabavljati malo duže prije nego što je puste.

⁴³⁴ ibid.

⁴³⁵ ibid.

⁴³⁶ ibid., str. 160-161.

U zadnjem prizoru, također noću, Victor je opet s Nicolasom, ali ovaj put uredno odjeven u odijelo. Ne može govoriti, jer mu je jezik oštećen ili odrezan. Nicolas mu sadistički nudi whisky: „Hoćeš što popiti? Još jednu, pa bog. Što veliš na jedan viski?“⁴³⁷ Victor je prisiljen progutati whisky što mu peče ranu u ustima. Mučitelj ga obavještava da ga pušta prije supruge koju će zadržati za zabavu njezinih zarobitelja, ali ne spominje dječaka. Kad Victor svlada bol u ustima i uspije izustiti: „Moj sin.“ Nicolas mu odgovara: „Tvoj sin? A, za njega ne brini. Bio je pokvareno malo derište“.⁴³⁸ Njegova upotreba prošlog vremena potvrđuje sudbinu dječaka.

Pinterov pristup Nicolasu prilično je zanimljiv. Za razliku od njegovih prethodnih likova, Nicolas je dokraja odvratan. Čak i najnesimpatičniji likovi u „Povratku“ odaju svoju ranjivost i pobuđuju suosjećajnost, međutim Nicolas je nakazan stvor pod nekom opsesijom i s misijom slijepe političke lojalnosti. I njegovo ime semantički priziva sliku vrhunskog zla, dijeleći ga s kršćanskim vragom. Na neki način, Nicolas je simboličan lik konstruiran kao utjelovljenje ugnjetavačkog državnog aparata u ovoj drami, a njegova stvarna, fizička pojava – za razliku od vanjskih, bezimenih sila u Pinterovim prethodnim dramama – provlači osjećaj strave kroz cijelu dramu na izravan i neizbježiv način.

U prvom ispitivanju Victora, Nicolas se poziva na „čovjeka koji upravlja ovom zemljom“ ističe svoje uvjerenje da „svi smo mi rodoljubi, svi smo kao jedan, svi dijelimo zajedničko naslijeđe. Osim, očigledno tebe“.⁴³⁹ – što se nadovezuje na temu institucijskih ugnjetavanja predstavljenih u „Kuhinjskom liftu“ i „Rođendanu“. A, također pokazuje da je Nicolas – poput Bena i Gusa, te Goldberga i McCanna – samo sluga svoje ugnjetavačke organizacije i prema tome može na isti način biti ranjiv. On stalno pije i nazdravlja sebi : „Još jednu, pa bog!“, opravdavajući na neki način svoju ovisnost o alkoholu, dok tek u posljednjem prizoru nudi piće svojoj žrtvi Victoru, a prethodna ispijanja mogu se shvatiti kao potreba da potisne svijest o svom stvarnom barbarskom ponašanju i osobnim osjećajima nesigurnosti u totalitarnom režimu.

Premda Pinter u drami izrijeком ne kazuje ono što je jasno, a to je da su totalitarni režimi i mučenja barbarski, već s okrutnim prizorima ugnjetavanja nasilno suočava gledatelje sa situacijama koje se, neopaženo, svakodnevno događaju u mnogim zemljama

⁴³⁷ ibid., str. 161.

⁴³⁸ ibid., str. 162.

⁴³⁹ ibid., str. 157.

diljem svijeta, njegova glavna preokupacija je istraživanje „pretpostavke i samoopravdanja“ moćnih progonitelja, posebno onih u službi država.⁴⁴⁰ Dok su Pinterova prethodna dramska djela isticala dvosmislenošću, simbolizmom, tajanstvenošću, zagonetnošću i podtekstom, u ovoj jednočinki na prvi pogled jasno je da se radi o interpretaciji političke stvarnosti i eksplicite političkoj drami.⁴⁴¹ Sam Pinter o jednočinki je izjavio: „/.../uvijek nalazim agitprop uvredljivim i negativnim /.../sad, dakako sam činim isto“.⁴⁴²

Fizičko mučenje žrtava izvršeno je izvan pozornice, dok publika svjedoči samo verbalnom mučenju. Kriminalno djelo za koje su Victor i Gila optuženi nije izneseno, bilo slučajno, bilo u namjeri da naglasi Pinterov stav da je svijet sve više i više policijska država, i da, ako se onima koji vladaju ne sviđa vaše lice, vaša politička uvjerenja, vaš stil, bolje vam je da ste mrtvi.⁴⁴³ Simbolično ime žrtve, Victor, navješćuje nesalomljivost njegova integriteta i pravednih ideala za koje se zalaže.

Ovdje se Pinter najviše približio Artaudu jer je prouzročio šok kod gledatelja, u što sam se osobno mogla uvjeriti pogledavši „Još jednu, pa bog“ 5. srpnja 2001. u New Ambassadors kazalištu u Londonu u kojoj je predstavi Harold Pinter interpretirao lik Nicolasa – suživljeno, brutalno i okrutno, a predstavu je režirao Robin Lefevre. Posebno je bio jeziv prizor ispitivanja Gile, koju je interpretirala Indira Varma, naročito trenutak kad ona stoji okrenuta leđima publici a na poderanoj joj se haljini vidi ogromna „krvava“ mrlja.

Pinter je ovom jednočinkom sablaznio publiku i djelovao na nju razornom snagom poput kuge.⁴⁴⁴ Složila bih se s opaskom gledatelja s praizvedbe: „Ovo je najstrašnija drama, na trenutke tako nepodnošljiva da ju se jedva sagleda do kraja. Za razliku od tolikih drama Edwarda Bonda koje samo izazivaju zgražanje, ova drama natapa intelekt očajem, oči suzama, želudac mučninom, srce s prepasti“.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Prema Austin Quigley, „Pinter, politics and postmodernism“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 10. i Mary Luckhurst, „Torture in the Plays of Harold Pinter, *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*, ur. Wiley-Blackwell, Oxford 2010., str. 367.

⁴⁴¹ Pogledati bilješku 72.

⁴⁴² Harold Pinter, „A Play and its Politics“, *One for the Road*, Methuen, London 1985., str. 18.

⁴⁴³ Pogledati bilješke 429 i 431 na str. 160. ovog rada

⁴⁴⁴ Pogledati str. 49. ovog rada

⁴⁴⁵ Giles Gordon, „Power, no glory“, *The Spectator*, 24. ožujka 1984., str. 28.

h) „Gorski jezik“ jednočinka je koja traje 20 minuta, sastoji se od četiri prizora čija se radnja događa ispred zatvorskog zida i ulaza u zatvor, te u zatvorskoj sobi za posjete. Po prvi put u Pinterovom dramskom djelu likovi nemaju imena nego se vode kao Mlada žena, Starija žena, Narednik, Časnik, Stražar, Zatvorenik, Čovjek s kukuljicom i Drugi stražar, a kao i u jednočinki „Još jednu, pa bog“ prizori se odvijaju poput filmskih sekvenci od kojih svaka prikazuje jednu stranu političkog stradanja na temu jezika i ugnjetavanja. Ovdje jezik predstavlja područje ostvarenja rasne slobode i njezina zatamljivanja, istrebljenja identiteta, o čemu je sam autor izjavio: „S mog gledišta, u drami se radi o zatamljivanju jezika i gubitku slobode izražavanja“.⁴⁴⁶

U prvom prizoru vidimo Mladu ženu i Stariju ženu koje čekaju ispred zatvora da posjete zatočenog supruga i sina, a prepuštene su samovolji okrutnih zatvorskih stražara – Narednika i Časnika. Časnik priopćava ženama da ne smiju govoriti svoj jezik, gorski jezik stoga što je zabranjen, izvan zakona. Stariju ženu je ugrizao pas tako da joj palac visi kao da će otpasti, a umjesto nje sa stražarima razgovara Mlada žena koja očito nije iz tih krajeva jer ne govori gorski jezik. Međutim, muškarci vrijeđaju Mladu ženu na prijeteći i okrutan način čime dokazuju apsurd i nepravdu vlasti koja, premda treba štititi svoje državljane, zapravo primjenjuje sredstva suzbijanja ljudskih prava. Nasilje pretvara ljude u stvari, u ništa, te ovdje i psi imaju važnije mjesto od ljudi. Časnik inzistira na pitanju kako se zvao pas koji je ugrizao ženu:

„Svaki pas ima *ime*! Odazivaju se na svoje ime. Dobili su ime od svojih roditelja i to je njihovo ime, to je njihovo *ime*! Prije nego što ugrizu, *prijave* svoje ime. Takav je službeni postupak. Prijave svoje ime i onda ugrizu. Kako mu je bilo ime? Ako mi kažete da je jedan od naših pasa ugrizao ovu ženu a da nije dao svoje ime, tog ću psa dati ustrijeliti!“⁴⁴⁷

Narednik, koji se ponaša okrutnije i dominantnije od Časnika premda je niži po činu, pita ima li kakvih prigovora, a Mlada žena odgovara mu da su im rekli da dođu u devet sati ujutro dok je sad pet sati poslijepodne – osam sati stoje i čekaju na snijegu. Potom Narednik izjavljuje: „Vaši muževi, vaši sinovi, vaši očevi, ti ljudi za koje čekate da ih

⁴⁴⁶ Mel Gusow, *Conversations with Pinter*, str. 68.

⁴⁴⁷ Harold Pinter, „Gorski jezik“, prev. Damir Munitić, *Forum*, God. 39 (2000.), knj. 71, br. 1/3, str. 169.

vidite, su vreća govana. Oni su neprijatelji Države. Oni su vreća govana“.⁴⁴⁸ Časnik zatim naglašava kako su oni gorski ljudi i da je njihov jezik zabranjen te ga ne smiju upotrijebiti u razgovoru sa svojim muškarcima. Smiju govoriti samo jezik glavnog grada. Ponižavaju i vrijeđaju Mladu ženu premda ima ispravne dokumente; govore joj da joj je suprug pritvoren na krivom mjestu, budući da ne dolazi s gora, i naposljetku je nazivaju „jebenom intelektualkom“.⁴⁴⁹

U drugom prizoru Starija žena posjećuje sina i čim izgovara prve riječi, Stražar je udara štapom jer govori zabranjeni jezik, a jedini jezik koji zna.

U trećem prizoru Mlada žena slučajno ulazi na pogrešna vrata i nabasa na Čovjeka s kukuljicom. Čuje Narednikov prijeteći glas: „Tko je ta jebena ženska? Što tu radi ta jebena ženska? Tko je pustio tu jebenu žensku kroz ta jebena vrata?“⁴⁵⁰ Kad mu Drugi stražar odgovara da je to žena Čovjeka s kukuljicom, nasilni Narednik i Stražar nasrću na Zatvorenika, a Narednik provocira: „Što je ovo, doček u čast milostive Patkice Seroslatkice? A gdje je kurčeva prokleta kamera? Tko je na kurčevoj pratećoj kameri za milostivu Patku Seroslatku?“⁴⁵¹ potom je tjera govoreći joj da ne bi trebala biti na tom mjestu. Čovjek s kukuljicom pada, a ona vrišti. Narednik prstima daje znak Stražaru da ga iznese i on ga vuče van. Narednik i dalje opetuje Mladoj ženi da je ušla na kriva vrata i sadistički je upućuje da se, želi li bolje upoznati život u toj zgradi, treba obratiti čovjeku imenom Joseph Dokes. Mlada žena iznenada reagira jezikom koji je prethodno čula od Narednika: „Mogu se pojebati s njim? Ako me pojebe, hoće li sve biti u redu?“⁴⁵² A on odgovara: „Naravno. Nema problema“.⁴⁵³

U zadnjem prizoru u sobi za posjetitelje Starija žena sjedi sa sinom kojemu je lice okrvavljeno i cijelim tijelom se trese. Stražar nezainteresirano gleda kroz prozor, a onda im se okreće govoreći kako je smetnuo s uma izvijestiti ih da su se zakoni promijenili i da ona opet smije govoriti svoj jezik do daljnjega. Kad joj sin to saopćava, ona ne reagira. On to uzaludno ponavlja, a i Stražar ponavlja svoje priopćenje. Shvaćajući da je majka izgubila moć govora, sin pada teško dišući i tresući se poput epileptičara. Pojavljuje se

⁴⁴⁸ ibid., str. 170.

⁴⁴⁹ ibid., str. 171.

⁴⁵⁰ ibid., str. 173.

⁴⁵¹ ibid.

⁴⁵² ibid., str. 174.

⁴⁵³ ibid.

Narednik i vidjevši prizor, obraća se Stražaru: „Pogledaj ti to. Skreneš sa svojeg puta da bi im pružio ruku pomoćnicu, a oni to zajebu“.⁴⁵⁴ Vrhunac je to verbalne okrutnosti i sarkazma, jer je očito da je režim uspio istrijebiti gorski jezik. Poput Stanleya u „Rođendanu“, koji je nakon Goldbergova i McCanova ispitivanja izgubio moć govora, Starija žena i njezin sin, Zatvorenik, na isti su način izgubili moć govora. Gubitak govora, metaforički predstavlja istrebljenje jezika, gubitak identiteta i slom otpora pojedinca te pokoravanje samovolji države.

Kao u drami „Rođendan“ i jednočinki „Još jednu, pa bog“, i u „Gorskom jeziku“ fizičko nasilje ne događa se izravno na sceni, nego izvan nje, a svjesni smo ga prema izgledu i ponašanju mučenih likova. Jezik kojim se služi policijsko osoblje ima istu ulogu poput fizičkog nasilja – da zada bol ugnjetavanima. Narednik se služi bestidnim i uvredljivim jezikom da bi potvrdio svoju moć te na taj način izjednačuje takav svoj jezik sa službenim jezikom. U prvom prizoru kad Narednik naziva ljude kojima su žene došle u posjet „vrećom govana“, on time vrijeđa i uništava cijelu zajednicu, a ne samo pojedince. A kad Mladu ženu naziva „jebenom intelektualkom“, pokazuje da svojim muškim šovinizmom želi podcijeniti hrabrost i samosvjesnost ove žene, a na taj način i svih takvih žena. U trećem prizoru kad Narednik pita: „Tko je ta jebena ženska?“ , ovim bestidnim jezikom želi istaknuti svoj nadmoćni položaj unutar zatvora. On cijelo vrijeme ovu „riječ s četiri slova“ upotrebljava kao pridjev, dok Mlada žena – kad se naposljetku prilagođava situaciji i prihvaća njegov jezik – tu riječ upotrebljava kao glagol čime iskazuje svoju neustrašivost. Ovdje Pinter upotrebljava zanimljivu tehniku korištenja vulgarnih riječi ne samo da bi istaknuo seksualnu eksploataciju žena verbalno, nego da istovremeno istakne njihovu hrabrost i samovolju; a također pokazuje da je jezikom moguće iskazati moć ne samo onih koji pripadaju vladajućoj eliti već i onih koji su izvan nje. U oslovljavanju pojedinaca bez moći, također se očituje moć i borba između njih – primjerice kad Narednik naziva Mladu ženu s „Lady Duck Muck“ [tj. Patka Seroslatka, u hrvatskom prijevodu], jer je „Lady Muck“ sinonim za žensku osobu visokih pretenzija, koja drži da je bolja od drugih, a dodavanje „Duck“ toj sintagmi navodi da se takva žena može pridružiti muškarcima u lovu, a isto tako može značiti i nešto nečisto, s dna, kao i igru. Pinter se očito poigrao riječima da bi izazvao sve ove asocijacije. Kad Mladu ženu upućuje kome bi

⁴⁵⁴ ibid., str. 175.

se mogla obratiti u zatvoru, navodi ime Joseph Dokes što je još jedna igra riječima u značenju Nitko Ništa, ili bilo tko poput John Smith ili Petar Petrović, ili XY.

Alogična upotreba jezika također ima funkciju isticanja moći kao u prvom prizoru kad Časnik inzistira na imenu psa koji je ugrizao Stariju ženu; na taj način on ponižava žene i lišava ih ljudskosti na smiješan, ali okrutan način i drsko pridaje pravo psu na ime dok njima osporava to pravo. Ovim postupkom Časnik postavlja psa na viši društveni položaj od žena koje ne pripadaju vladajućoj eliti.

Gorski jezik“ je uistinu okrutno djelo, o kojem je sam Pinter izjavio: „... imate vojsku i imate žrtve, nema dvosmislenosti tamo. Okrutno je; u tome je cijela poanta“.⁴⁵⁵ Jednočinku od u trajanju od 20 minuta Pinter je pisao tri godine, a kratki i snažni prizori podsjećaju na televizijske ili radio vijesti u stilu: „Dajte nam 22 minute, mi ćemo vam dati svijet“.⁴⁵⁶ Kao Artaud, Pinter je upotrijebio svoje „magijske moći“⁴⁵⁷ i „nastojao uvjeriti kazališnu publiku da općenito bude protiv fizičkog mučenja, ubojstava i silovanja /.../ unatoč prevladavanju svih triju u suvremenom svijetu“.⁴⁵⁸

i) **„Zabava“**, jednočinka u trajanju od 40 minuta, može se doživjeti kao zadnja u trilogiji kratkih – prethodno analiziranih – jednočinki na temu državne represije. Kao „Još jednu, pa bog“ i „Gorski jezik“, „Zabava“ je podijeljena u niz kratkih prizora, poput filmskih sekvenci, od kojih svaki prikazuje dijelove razgovora između različitih skupina gostiju na zabavi. Sudjeluje devet likova, a svaki njihov susret obilježen je promjenom svjetla, koje ima učinak filmskog reza. Naime, za vrijeme svakog prizora, svjetlo je usmjereno na dvoje protagonista, ili skupinu, dok su ostali u mraku. Međutim, za razliku od prethodne dvije jednočinke u kojima su prikazani predstavnici totalitarnog režima i njihove žrtve u zatvorima, u „Zabavi“ se suočavamo sa skupinom elegantno odjevenih ljudi koji očito pružaju političku podršku takvom totalitarnom režimu i izvlače korist iz njega.

„Zabava“ se događa u stanu Gavina, pedesetgodišnjaka, koji je, s obzirom na način kako se njegovi gosti odnose prema njemu, očito na nekom političkom položaju. U prvom

⁴⁵⁵ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, str. 152.

⁴⁵⁶ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, str. 17.

⁴⁵⁷ Pogledati bilješku 211.

⁴⁵⁸ Austin Quigley, „Pinter, politics and postmodernism“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str.10.

prizoru glavna tema razgovora je raskošni rekreativni klub čiji je član Terry, četrdesetogodišnjak, poduzetnik kojeg govor otkriva da je nižeg klasnog podrijetla – bivši Cockney, a koji nagovara Gavina da postane članom tog kluba. Tijekom dramske radnje postaje očito da je ovaj klub metafora za desničarsku, konzervativnu političku ideologiju. Njemu pripada i Melissa, sedamdesetogodišnjakinja, koja kasni na zabavu zbog pobune pučanstva i blokade ulica, o čemu govori: „Grad je mrtav. Nema nikog na ulicama, nema ni žive duše na vidiku, osim nekih ... vojnika. Moj vozač je morao stati na ... znate ... kako to zovete? ... barikadi. Morali smo reći tko smo ... stvarno je bilo bijedno...“.⁴⁵⁹ Njezino ispuštanje riječi u rečenicama ukazuje da ne želi vidjeti i imenovati ono što se u zbilji događa, nego želi ostati u svom povlaštenom svijetu.

Ispod ispraznog razgovora i uglađenog ponašanja gostiju na zabavi izranja nasilje. Tridesetogodišnjakinje Liz i Charlotte ogovaraju ženu koja je navodno zavodila Lizina supruga na što ona veli: „Došlo mi je da joj prerežem grkljan, toj nimfomanki“.⁴⁶⁰ Nasilje se osjeća i u razgovoru muških gostiju Freda i Douglasa koji ističe: „Želimo mir i mi ćemo ga postići. Ali želimo da taj mir bude od čelika.“ I pritom stišće pesnicu: „Ovakav“.⁴⁶¹ Dusty, dvadesetogodišnjakinja, Terryjeva supruga, raspituje se kod prisutnih znaju li što se dogodilo s njezinim bratom Jimmyjem; međutim, svi je izbjegavaju dok joj Terry prijedi da ne postavlja takva pitanja u javnosti, na takvoj zabavi.

Iz njihova razgovora proizlazi da u njihovom odnosu vlada nasilje i da se temelji na izvjesnoj sado-mazohističkoj igri, što možemo zaključiti iz Dustyina odgovora Terryju: „Možda me ubiješ kad dođemo doma? Misliš li da hoćeš?“⁴⁶² Na što Terry odgovara: „Da, svi ćete zajedno umrijeti, ti i svi tvoji.“⁴⁶³ A dalje se dijalog ovako odvija:

DUSTY: Kako ćeš to učiniti? Reci mi.

TERRY: Lako. Imamo tucet načina. Možemo zadaviti svakog pojedinog od vas na dati znak ili možemo ugurati držak metle u svaku pojedinu stražnjicu na drugi dati znak, ili možemo otrovati sva majčina mlijeka na svijetu tako da svako novorođenče padne mrtvo prije nego što otvori svoja izopačena prokleta usta.

⁴⁵⁹ Harold Pinter, „Party Time“, *Plays Four*, str. 286.

⁴⁶⁰ *ibid.*, str. 290.

⁴⁶¹ *ibid.*, str. 292.

⁴⁶² *ibid.*, str. 301.

⁴⁶³ *ibid.*

DUSTY: Nego, hoće li mi to biti zabavno? Hoće li biti zabavno?

TERRY: Svidjet će ti se. Ali neću ti reći kakav postupak ćemo primijeniti. Samo želim da dobiješ puno seksualnog užitka. Želim da s veseljem očekuješ bilo kakva primijenjena sredstva s puno seksualnog užitka.

DUSTY: Ali još uvijek me voliš?

TERRY: Naravno da te volim. Ti si majka moje djece.⁴⁶⁴

Terry je, dakle, spreman kazniti i uništiti sve one koji propituju društvo, čak i kad su članovi njegove obitelji, a seks je izjednačen s nasiljem. Na opetovani Dustyin upit što se dogodilo s njezinim bratom Jimmyjem – ne daje joj odgovor. Fred, četrdesetogodišnjak, komplimentira Charlotte na izgledu, a na pitanje kako joj je suprug, ona odgovara da je umro; međutim, u njihovu dijalogu osjeća se izvjesna dvosmislenost iz čega možemo zaključiti da je bio žrtvom, možda čak samog Freda ako ne nekog od drugih gostiju na zabavi.

Gotovo svaki iskaz u ovoj jednočinki poduprt je prijetnjom nasilja predstavljenog kao da je moralni zakon. Domaćin Gavin, iz svoje pozicije pripadnika vladajućeg političkog „kluba“ koji dominira svim drugim „klubovima“, drži govor gostima pred završetak zabave u kojem im zahvaljuje na dolasku i naglašava da će se pobrinuti da više ne bude prometnih problema zbog kojih su izvjesni gosti kasnili:

„Među nama, proveli smo malu čistku večeras. Ta čistka uskoro prestaje. U stvari normalne usluge bit će uskoro obnovljene. To je, napokon, naš cilj. Normalne usluge. Mi, ako hoćete, ustrajavam ona tome. Ustrajat ćemo na tome. Stvarno. To je sve što tražimo, da se usluge koje ova zemlja osigurava odvijaju na normalan, pouzdan i zakonit način i da je običnom građaninu dopušteno da se u miru bavi svojim poslom i uživa u dokolici. Hvala što ste večeras bili ovdje. Divno vas je bilo vidjeti, stvarno sjajno“.⁴⁶⁵

Usluge su simbol za društveno uređenje, a sve ono što Gavin smatra normalnim, zapravo je neljudsko i čak smrtonosno, dok je obični građanin po njegovu poimanju sinonim za privilegirani sloj društva poput njega i njegovih gostiju. Skriveno značenje

⁴⁶⁴ ibid., str. 302.

⁴⁶⁵ ibid., str. 313.

totalitarnog režima i njegove moralne zadaće očituje se neposredno nakon Gavinova govora kad se iznenada pojavljuje Jimmy u osvjetljenim vratima, polugol, i u svom monologu ističe: „Imao sam ime. Bio sam Jimmy. Ljudi su me zvali Jimmy. To mi je bilo ime“.⁴⁶⁶ Oni koji ne pripadaju „klubu“, disidenti, stradavaju – njihovo ime zauvijek je zatrto.

Ni u „Zabavi“, kao ni u prijašnjim jednočinkama „Još jednu, pa bog“ i „Gorski jezik“, Pinter nije naveo zemlju u kojoj se radnja događa, želeći to ostaviti otvorenim i ukazati na rasprostranjenost totalitarnih režima diljem svijeta i opasnost koja od njih prijeti. Međutim, u „Zabavi“ se može naslutiti da autor ukazuje na britansko društvo za vrijeme vladavine Margaret Thatcher što se odražava u atmosferi i gledištima koja iskazuju likovi. Imena svih likova su anglosaksonska, a u nekim trenucima Melissu oslovljavaju s „Dame“ što upućuje na njezin položaj i zasluge u britanskom društvu, jer to je ženska viteška titula. Ime Dusty znači hrabru osobu, ratnicu, a spominje ga i Macbeth u istoimenoj Shakespeareovoj tragediji u obliku pridjeva – „/.../put u prašnu smrt“⁴⁶⁷ – što može značiti da će i nju zadesiti sudbina njezinog brata Jimmyja. Njegovo, pak, ime smjera na Jimmyja Portera, prvog gnjevnog mladog čovjeka, iz Osbornove kultne drame „Osvrni se gnjevno“, a za kojeg u ovom društvu nema mjesta, jer predstavlja prijetnju, i trebalo ga je uništiti skupa s racijom i gušenjem nemira na ulici.

„Još jednu, pa bog“ događa se u gradu, „Gorski jezik“, kao što naslov sugerira negdje u pokrajini, a „Zabava“ u građanskoj kući u nekoj prijestolnici. Međutim, u jednočinkama je prikazana okupacija pokrajina i sela od strane gradskih vlasti koje provode volju okrutne društvene „kreme“. Također prikazuje razne načine kojima muškarci zlostavljaju žene. U „Zabavi“ se zamjećuje i mržnja na žene, jer – na primjeru Dusty – žene se uvažavaju samo kao supruge i majke ili, premda prezrene, „nimfomanke“, kao što je bio slučaj u fašističkim društvenim sustavima; a Pinter ovim dramskim djelom želi ukazati da su vrijednosti koje karakteriziraju neokonzervativizam vlade gospođe istovjetne fašizmu.⁴⁶⁸

U ovim jednočinkama Pinter tematizira borbu između pojedinca i političkog uređenja, a iz čega proizlazi temeljita promjena prostora – jednom neosvojivi prostori, poput

⁴⁶⁶ ibid.

⁴⁶⁷ William Shakespeare, *Macbeth*, prev. Josip Torbarina, SysPrint, Zagreb 2000., str. 132.

⁴⁶⁸ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 333-334. i *State of the Nation: British Theatre since 1945*, str. 354.

„Sobe“, okrutno su okupirani. Teme istančanih uspomena i seksualnosti iz prethodnih Pinterovih drama u ovim su jednočinkama zatrte, nestale, dok muškarci proklamiraju vrhunac samovolje. Nasilnici su iz „Sobe“ pobjegli u svijet.

U „Zabavi“ također možemo nazrijeti duhove Goldberga i McCanna iz „Rođendana“ koji su htjeli „umrežiti“ Stanleya kao što Gavin i njegovi gosti kroz svoj „klub“ žele provoditi samovolju i apsolutistički vladati. Goldbergovo i McCannovo nasilje, pojedinačno zametnuto na rođendanskoj zabavi, metastaziralo je tijekom vremena do ove zabave na kojoj je očito da je nasilje proželo cijelo društvo. Kao u ovim jednočinkama i višočinskim dramama „Rođendan“ i „Pazikuća“, fizičko nasilje nije prikazano, međutim ono je nadomješteno jezikom mučitelja i njihovih žrtava. Fizičko zlostavljanje nalazi se u verbalnom zlostavljanju. Fizičkim ušutkivanjem, od Rileya u „Sobi“, preko Stanleya, Astona operacijom i elektro-šok terapijom, višestrukim silovanjem Gile, mučenjem njezina supruga Victora, Starije žene do Jimmyja, Pinter ukazuje na dno društva, mnoštvo ljudi koji ne pristaju uz državu, na one koji se sučeljavaju s boli prouzročenom smrću, zatvorom i društvenim poniženjem – o čemu je izjavio: „Svaka od ovih drama bavila se pojedincem prepuštenim nemilosti određenoga nedemokratskog režima“.⁴⁶⁹ Pinter prenosi prijetnju s osobnih odnosa na izričito političke, a njegova zaokupljenost jezikom kao sredstvom isticanja okrutnosti nije se nikad smanjila i ukazuje na upotrebu/zloupotrebu jezika kao na bit ugnjetavanja. O tome je zapisao:

„Vjerujem da moramo pristupiti vladajućoj sili ne po onome što kaže da jest, ili po onome što kaže da namjerava, nego po onome što čini. ... Stoga što je jezik zlorabljjen i stoga što su duh i moralna inteligencija kobno podrovani, vlada posjeduje neograničene ovlasti da čini što hoće. Njezini činovnici mogu prisluškivati, provaliti, pratiti, pljačkati, lagati, klevetati, prijetiti i terorizirati bez posljedica, nekažnjeno. ... Zakoni su okrutni i cinični. Nijedan od njih nema nikakve veze s demokratskim težnjama. Svi oni su u službi pojačanja i učvršćivanja državne moći. Sve dok se ne suočimo s tom stvarnošću potpuno i otvoreno, ova slobodna zemlja je u ozbiljnoj opasnosti da bude zadavljena“.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Ronald Knowles, *Understanding Harold Pinter*, University of South Carolina Press, Columbia 1995., str. 184.

⁴⁷⁰ Harold Pinter, „Eroding the Language of Freedom“, *Various Voices*, str. 173-174.

U svojim dramama počevši od „Sobe“, a posebno u posljednjim trima jednočinkama, Pinter tematizira najgoru nepravdu i mučenja te na taj način nastavlja pobuđivati gledatelje na važnost razumijevanja volje za moć u drugima i sebi samima da bi joj se mogli suprotstaviti.

Osim jezikom, Pinter to postiže i scenskim efektima – posebno u tri zadnje jednočinke, a naročito pojavom Jimmyja u posljednjem prizoru „Zabave“ – čime se približio Artaudovom „kazalištu okrutnosti“. Jimmy i njegova sjena zlokobno su se nadvili nad šokiranim gostima na zabavi i na čas zasjenili njihov svijet površnog brbljanja⁴⁷¹ te izazvali šok u gledatelja – što je bila osnovna namjera Artauda, kao i Pintera.

Kritičar Michael Billington „Zabavu“ smatra „Pinterovom najfascinantnijom kasnijom 'političkom' dramom /.../“ kojom je „/.../ premijernu publiku suočio sa skupinom ljudi nimalo različitom od njih samih“.⁴⁷²

⁴⁷¹ Mary Luckhurst, „Torture in the Plays of Harold Pinter“, *A Companion to Modern British and Irish Drama*, str. 367.

⁴⁷² Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, str. 344.

3. 2. Verbalna i psihološka okrutnost

U većini svojih drama, naročito u prvom razdoblju stvaralaštva, Pinter je prikazao predstavnike radničke klase i niže te srednje-srednje klase; dok u kasnije nastalim dramskim tekstovima prikazuje i višu srednju i višu klasu koja se u imućnom, profinjenom okruženju služi i adekvatnim, obrazovanim jezikom.⁴⁷³ Međutim, u prvom razdoblju, uz jednočinke „Soba“ i „Kuhinjski lift“, napisao je i jednočinku „Neznatna bol“ u kojoj je također tematizirao opasnost koja prijete iz vanjskog svijeta. Premda u naoko uljuđenijem okruženju, likovi ove jednočinke i drugih drama – poput „Kolekcije“ i „Ničije zemlje“ – nisu ništa manje okrutni od onih analiziranih u prethodnom poglavlju.

Otmjeni likovi u otmjenom okruženju ne primjenjuju tjelesno nasilje, nego umjesto njega psihološku okrutnost, sa svrhom da se održe na bojnom polju u kojem je jedino oružje jezik.

a) „**Neznatna bol**“ smještena je u elegantnoj kući starijeg bračnog para, Flore i Edwarda. Njihov klasni položaj ne oslobađa ih od otuđenja te od nemogućnosti komuniciranja i stjecanja nadzora nad vlastitim životom ili sudbinom. Drama počinje razgovorom za doručkom o cvijeću u vrtu, iz kojeg se očituje nerazumijevanje i otkriva njihov odnos.

FLORA: Jesi li zamijetio kozju krv jutros?

EDWARD: Što?

FLORA: Kozju krv.

EDWARD: Kozju krv? Gdje?

FLORA: Pored stražnjih vrata, Edward.

EDWARD: Je li ono kozja krv? Mislio sam da je . . . slak, ili nešto slično.

FLORA: Ali znaš da je to kozja krv.

EDWARD: Govorim ti da sam mislio da je slak.

[*Stanka.*]⁴⁷⁴

⁴⁷³ Prema Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, str. 167.

⁴⁷⁴ Harold Pinter, „A Slight Ache“, *Plays: One*, str. 169.

Nasilje nije otvoreno iskazano, ali u jednom trenutku usred rasprave o cvijeću Edward mijenja temu naredbom: „Dodaj čajnik, molim“. ⁴⁷⁵ U posudi za marmeladu primjećuje osu – koja simbolizira prvog zlokobnog uljeza na početku tog dana. Prepirlu se oko izraza grize li osa ili ubada, kao što su se Ben i Gus prepirali oko izraza „upaliti kotlić“ ili „upaliti plin“, i naposljetku – na nagovor Flore – Edward ubija osu tako da izlijeva vruću vodu na nju. Usput se tuži da u očima osjeća neznatnu bol – znak psihološke boli i emocionalne ranjivosti; međutim, primjećuje prodavača žigica koji stoji na cesti iza njihove kuće već dva mjeseca. Edward ga doživljava kao prijetnju, ali oboje odlučuju pozvati ga u kuću i porazgovarati s njim. Flora ga uvodi u salon pa u Edwardovu radnu sobu u kojoj on piše teološki i filozofski esej o prostoru i vremenu, dok je ona mislila da piše o Belgijskom Kongu. Dakle, očituje se pinterovsko „pomanjkanje komunikacije“ ⁴⁷⁶ i nedovoljno poznavanje partnera s kojim je neko u vezi. Prodavač žigica cijelo vrijeme šuti, a Flora i Edward pokušavaju uspostaviti komunikaciju s njim.

Flora ih ostavlja, a Edward vodi monolog u kojem priča o sebi, nastojeći impresionirati prodavača žigica i iskazati svoju nadmoć nad njim. Njegov govor tijekom vremena postaje sve nesuvisliji, isprekidan i malodušan, dok prodavač žigica postaje jači i pouzdaniji što iskazuje jezikom tijela – uspravlja se i nadimlje. Edward na izmaku snaga doziva Floru u pomoć i čak je grabi za ruku što se može protumačiti kao neznatna fizička okrutnost. Flora iznenada pokazuje zanimanje za prodavača žigica i počinje mu se zavodljivo obraćati. I ona vodi monolog pričajući mu o svom prvom seksualnom iskustvu. Njezin monolog, kao prethodno Edwardov, isprekidan je stankama. Međutim, ove stanke, kako to kod Pintera biva, bremenite su dramskom napetošću i neizrečenim, naslućujućim značenjem. Ona otvoreno iznosi svoja maštanja kako će s prodavačem žigica ostvariti ljubavnu vezu, živjeti s njim i zvati ga Barnabas: „Ah, Barnabas. Sve je spremno. [*Stanka.*] Želim ti pokazati svoj vrt, tvoj vrt. Moraš vidjeti moju japoniku, moj slak . . . moju kozju krv, moje bijele loze“. ⁴⁷⁷ Prodavač žigica i dalje šuti, ali je prihvaća prilazeći joj. Edwardova neznatna bol u očima prerasta u sljepilo, a Flora mu pruža pladanj sa žigicama i potom ostaje s prodavačem žigica. Edward je izbačen sa svog posjeda, lišen

⁴⁷⁵ *ibid.*, str. 170.

⁴⁷⁶ John Russell Taylor, *Anger and After*, str. 334.

⁴⁷⁷ *ibid.*, str. 199.

supruge i kuće, posve nemoćan. Uljez mu preotima položaj i ženu, uništava svijet koji su kao bračni par stvorili i nastojali održati.

Poput „Sobe“, „Kuhinjskog lifta“, „Rođendana“ te većine Pinterovih drama, i „Neznatna bol“ završava zagonetno i prema tome otvara mogućnost mnogim interpretacijama. I ova jednočinka varijacija je na temu opasnosti koja vreba iz vanjskog svijeta i koja će, kao zla kob, zaskočiti kad je najmanje očekujemo. Flora i Edward doimlju se nedodirljivi u svom povlaštenom svijetu, ali njihov poljuljani odnos i dosadna kolotečina već kao takvi predstavljaju opasnost. Podsvjesno možda sami žele izaći iz takve situacije tako da se dovode u novu, neočekivanu situaciju. Flora, kao što ime navodi i po onom čime je zaokupljena – kultiviranjem svog vrta, životna je osoba, dok je Edward – s obzirom na neznatnu bol u očima i poslove kojima se bavi (piše teološki i filozofski esej o prostoru i vremenu) donekle završen, psihološki mrtav. Prodavač žigica može simbolizirati seksualnost, životnost, a također i nagovještaj smrti. Flora se protiv tog nagovještaja bori upuštanjem u vezu s prodavačem žigica, od kojega očekuje da joj nadomjesti supruga i pruži sve ono što joj u braku nedostaje. Prodavača žigica naziva Barnabas, poput lika iz Kafkinog romana „Dvorac“, glasnika i jedinog koji je od okolnih mještana imao pristup Dvorcu; dakle, u „Neznatnoj boli“ prodavač žigica/Barnabas zauzima mjesto gospodara kuće i postaje oslonac gospodarici. Međutim, pinterologinja Katherine Burkman drži da Barnabas znači „ljetno“, o čemu je zabilježila:

„Dan Svetog Barnabasa, 11. lipnja po gregorijanskom kalendaru, bio je dan ljetnog solsticija, a Barnabi-svijetli je ime najdužeg dana i najkraće noći u godini“.⁴⁷⁸

S obzirom na to da na jednom mjestu Flora spominje kako je dan događanja radnje najduži u godini, na što Edward ne reagira pa njezine riječi ostaju nezamjećene, bez važnosti – zapažanje Burkman može se uzeti kao relevantno. Tim više što je Edward kao lik beživotan, dok prodavač žigica za Floru može predstavljati produljenje života i obnovu ljubavi. Ovo potkrepljuje i zapis Elizabeth Sakellaridou: „...način na koji drama opisuje Edwardovo postepeno propadanje i slijedi njegov pad jasno pokazuje da je ovaj čovjek

⁴⁷⁸ Katherine M. Burkman, „Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter“, *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, ed. Alan Bold, Vision Press, London 1984., str. 144.

bespomoćan stvor koji čak ne zna svoj vlastiti identitet. Edward definitivno nosi klicu propadanja u sebi“.⁴⁷⁹

U „Sobi“, glasnik Riley stradava, a Rose na koncu oslijepljuje, dok u ovoj jednočinki oslijepljuje Edward, a u „Rođendanu“ obnevidio je Stanley koji na isti način biva ugrožen. Pinter sva ta zbivanja ostavlja otvorenim i zagonetnim, te mračnim i prijetećim; međutim, prihvatila bih optimistično zapažanje Katherine Burkman koje se odnosi na „Neznatnu bol“: „Poput Edipa, koji oslijepljuje samog sebe kad postigne unutrašnju spoznaju, Edwardovo slabljenje vida, neznatna bol u njegovim očima, izgleda da se pojavljuje dok on prihvaća novu spoznaju o sebi i svojoj situaciji“.⁴⁸⁰

Dok je u „Sobi“ i „Liftu za kuhinju“ jezik likova grub i neuglađen, ovi likovi – Flora i Edward – ispoljavaju izvjesno bogatstvo izraza s primjesama lirskog i poetskog izričaja pa se drama može doživjeti kao snoviđenje, čime se Pinter dokazao kao teatarski pjesnik; premda Andrew K. Kennedy primjećuje da se na kraju drame „otmjeni govor Edwarda i Flore pretvara u zbrkanu, tobožnje-eufemističku litaniju“.⁴⁸¹

Ovu jednočinku Pinter je napisao za radio, ali poslije se izvodila i u kazalištu. Kao radio-drama posebno je djelovala neobično i novo na slušatelje, jer su uslijed specifičnosti medija mogli čuti samo glasove Flore i Edwarda uz brojne pinterske stanke, odnosno tišine, a spominjanje prodavača žigica i njegova nijema uloga djelovala je nestvarno i zagonetno – kao da se radi o izmišljenom liku u igri bračnog para. Unatoč riječima Flore i Edwarda, opisima prodavača žigica, te zvukovima, slušatelji ni u jednom trenutku nisu mogli biti posve sigurni u njegov identitet ili njegovo stvarno postojanje.

Ovakvom tehnikom Pinter je djelovao u stilu „kazališta okrutnosti“ na slušatelje i približio se Artaudu u posljednjoj fazi njegova života kad se okrenuo radiju.⁴⁸² Kad je drama postavljena na pozornicu publika je zaista mogla vidjeti prodavača žigica u liku jednog odrpanog skitnice, poput Daviesa, koji je svojom nijemošću djelovao prijeteće i nadasve okrutno – u artaudovskom smislu riječi. Publika je mogla doživjeti kako komedija

⁴⁷⁹ Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits*, Barnes & Noble Books, Totowa, NJ 1988., str. 82.

⁴⁸⁰ Katherine M. Burkman, „Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter“, str. 136.

⁴⁸¹ Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, str. 167.

⁴⁸² Pred kraj života Artaud se okrenuo radiju. Njegova neemitirana drama „Pour en finir avec le jugement de Dieu“ može se čuti na www.openculture.com.

prelazi u prijetnju;⁴⁸³ a neki su zaključili da „Neznatna bol“ i „Kuhinjski lift“ završavaju slično, tj. s jednim izoliranim likom. Gus se suočava s Benovim uperenim pištoljem, a Edward se nađe „s druge strane pladnja prodavača žigica, izbačen iz vlastitog doma“.⁴⁸⁴

b) **„Kolekcija“** se sastoji od kratkih prizora, a radnja događa na ulici i stanu jednog para, odnosno u kući drugog para – što je sve postavljeno na raznim dijelovima pozornice; prema didaskalijama, stan je smješten u četvrti Chelsea, a kuća u susjednoj četvrti Belgravia – objema umjetničkim i otmjenim četvrtima južnog dijela Londona, od šezdesetih godina prošlog stoljeća naovamo. Likovi su pripadnici poslovnog svijeta modne industrije i, premda materijalno osigurani, nesigurnost i opasnost prijeti iz njih samih. Usred noći, telefon – prijetnja iz vanjskog svijeta – budi Harryja, četrdesetogodišnjaka, a James, četrdesetogodišnjak, koji se u ovom trenutku ne želi predstaviti, iz telefonske govornice na ulici traži Billa, dvadesetogodišnjaka. Na upit glasa iz govornice: „Zar ga nećete probuditi?“, Harry okrutno odgovara: „Ne, neću“.⁴⁸⁵

Potom vidimo supružnike Jamesa i Stellu, tridesetogodišnjakinju, koji se ujutro spremaju na posao razgovarajući o rasporedu tog dana, a Harry i Bill također vode sličan razgovor u svom dnevnom boravku. Na Harryjev upit: „Kako ćeš provesti današnji dan?“, Bill odgovara: „Otići u kino, mislim.“ Na što Harry primjećuje: „Divan život vodiš.“ i, nakon stanke, primjenjuje prijetnju: „Znaš li da ti je neki manijak telefonirao prošle noći?“⁴⁸⁶ U daljnjem razgovoru Bill se doima okrutnim u odnosu na Harryja, jednostavno poričući da išta zna o tome tko bi mu mogao telefonirati. U tom trenutku James ga naziva i inzistira da ga posjeti, ali Bill izlazi iz kuće pa Harry prima Jamesa; njihov razgovor krajnje je apsurdan i ne otkriva zašto James očajnički traži Billa. Naposljetku Jamesu polazi za rukom sastati se s Billom koji ga optužuje da je uljez i okrutno se ponaša prema njemu, a on mu to na isti način odvrća.

JAMES: Hoće li ti smetati ako sjednem?

BILL: Da, smetat će mi.

⁴⁸³ Francesca Coppa, „The sacred joke: comedy and politics in Pinter's early plays“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 50.

⁴⁸⁴ *ibid.*

⁴⁸⁵ Harold Pinter, „The Collection“, *Plays: Two*, str. 121.

⁴⁸⁶ *ibid.*, str. 124.

JAMES: Prijeći ćeš preko toga.⁴⁸⁷

Zatim se James postavlja poput ispitivača, kao Goldberg i McCann, postavljajući Billu pitanja o tome što je radio prošli tjedan u Leedsu. Pitanja su besmislena, u stilu teatra apsurda, a isto tako i Billovi odgovori. Međutim, James optužuje Billa da je u hotelskoj sobi spavao s njegovom suprugom Stellom, gdje su oboje odsjeli sudjelujući na modnoj konferenciji u tom gradu. Stella je Jamesu, navodno, to sama ispričala. Bill je iznenađen, ali prihvaća igru i iznosi svoju verziju priče te na taj način izluđuje Jamesa, koji se vraća u svoj stan i ispituje Stellu o njezinoj avanturi s Billom prema podacima iz njegove priče. Potom se opet vraća k Billu, uspoređuje svoj fizički izgled s njegovim – što djeluje komično, a može se protumačiti da mu je Bill privlačan jer ga – kako veli – podsjeća na jednog prijatelja iz mladosti. U međuvremenu, Harry – Billov partner – vrlo je uznemiren događajima iz kojih je isključen, a koje ne razumije, naziva telefonom Jamesa, dobiva Stellu, ne usuđuje se razgovarati s njom, ali je naposljetku posjećuje – nenajavljeno, poput uljeza. Ispituje Stellu o Billu, a ona tvrdi da ga osobno ne poznaje – premda je čula o njemu kao modnom kreatoru. Harry joj priča o svom poznanstvu s Billom: „Našao sam ga u sirotinjskoj četvrti, znate, slučajno. Samo sam se zatekao jednog dana u sirotinjskoj četvrti i tamo je bio on. Smjesta sam prepoznao da je talentiran. Dao sam mu krov nad glavom, posao, a njemu se posrećilo. Prisni smo prijatelji godinama“.⁴⁸⁸ I pojašnjava kako James u posljednje vrijeme ometa Billa.

Stella se ispričava: „... moj muž je iznenada izmislio tu fantastičnu priču, bez ikakvog razloga“.⁴⁸⁹ Harryju je laknulo, ali na povratku kući u dnevnom boravku nalazi Billa i Jamesa koji su se družili dok je on bio u posjeti Stelli. Igrali su se dvoboja nožem za voće kojeg je James bacio Billu u lice, a ovaj je u odbrani ispružio ruku i nož ga je porezao.

Harry pregledava Billovu ranu, uljudno se ponaša prema Jamesu i nudi ga whiskyjem. Dok prijateljski nazdravljaju izvješćuje ga da je upravo posjetio Stellu koja mu je povjerila da je izmislila priču o svom poznanstvu s Billom, kojeg – zapravo – nikad nije srela. James se ispričava Billu što ga je uznemiravao, a naročito što ga je ranio; na što Bill

⁴⁸⁷ *ibid.*, str. 129.

⁴⁸⁸ *ibid.*

⁴⁸⁹ *ibid.*, str. 148.

odgovara da ga je sve to zabavljalo. James je iznenađen, a Harry povrijeđen pa odlučuje opravdati Billa riječima kojim ga ponižava:

„Bill je momče iz sirotinjske četvrti, shvaćate, ima sirotinjski smisao za humor. Zato ga nikad ne vodim sa sobom na zabave. Jer ima sirotinjske nazore. Nemam ništa protiv sirotinjskih nazora *per se*, razumijete, ništa zaista. Postoji izvjestan oblik sirotinjskog nazora koji je savršeno prikladan za sirotinjsku četvrt, ali kad taj oblik sirotinjskog nazora izađe iz sirotinjske četvrti, on ponekad traje i dalje, shvaćate, kvari sve. Takav je Bill. Ima nešto skoro odvratno u vezi s njim, zar ne vidite? Poput puža balavca“.⁴⁹⁰

Budući da Harry govori u nazočnosti objekta svoje ljutnje, njegova tirada predstavlja verbalno mučenje i sadrži prijetnju fizičkog isključenja, jer ako protjera Billa iz svog života, njihovog divljeg braka, to može predstavljati svršetak svega.

U podtekstu svih dijaloga, ma kako površni i ravnodušni bili, krije se dublje značenje, a ostaje pitanje što je istina. Stella i Bill znaju što se dogodilo – ili što se nije dogodilo – u Leedsu. Međutim, oboje podešavaju iskaz iz taktičkih razloga – ona da održava nadzor nad suprugom, a Bill da se osveti dominantnom i pokroviteljskom Harryju. Drama od samog početka posjeduje tajanstvenost i ima atmosferu trilera,⁴⁹¹ a Pinter ne dopušta publici da dođe do sigurnog zaključka. Nitko nije žrtva i nitko nije pokajnik, a svatko ima svoju tajnu. Likovi podešavaju „istinu“ kako im odgovara, u svoju korist, a također prikrivaju homoseksualnu ili biseksualnu žudnju. Naslov „Kolekcija“ asocira na kolekciju modnih noviteta predstavljenih na modnoj konferenciji u Leedsu, ali vjerujem da najvjerojatnije proizlazi s obzirom na priče koje su protagonisti jedni drugima ispričali – kao zbirka, tj. sabrane priče (prema sintagmi „collected stories“).

Ovaj dramski tekst Pinter je napisao za televiziju, a potom je izveden u kazalištu. Michael Billington „Kolekciju“ smatra „autentično fascinantnom“.⁴⁹² I pritom ustanovljuje da je „jedno od Pinterovih najmanje razumijevanih djela“.⁴⁹³ Naime, kritičare i publiku zbunjivala je „manipulacija vremenom i istraživanje prirode stvarnosti“⁴⁹⁴ i našli

⁴⁹⁰ *ibid.*, str. 154-155.

⁴⁹¹ Ronald Hayman, *Harold Pinter*, str. 50.

⁴⁹² Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 137.

⁴⁹³ *ibid.*

⁴⁹⁴ Steven H. Gale, „Harold Pinter, screenwriter: an overview“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 97.

su se zatečeni pitanjem: što se zaista dogodilo u Leedsu? Drama je po svojoj strukturi slična popularnim salonskim dramama Noela Cowarda i Terencea Rattigana, ali – za razliku od svojih starijih kolega – Pinter ne završava svoj dramski tekst s jasnim raspletom. Ostavljajući publiku u nedoumici,⁴⁹⁵ Pinter se prema njoj ponio okrutno u artaudovskom smislu te riječi. Pritom je novitet bio što je Pinter bez predrasuda predstavio i izjednačio heteroseksualne i homoseksualne odnose i osjećaje – što je bilo avangardno kad je „Kolekcija“ prvi put prikazana. I, premda na kraju drame oba para obnavljaju svoju vezu, njihovo spajanje ne znači povratak na *status quo*, jer je onaj član svakog para koji ne zna istinu psihološki poljuljan. Na početku drame, svaki vjeruje da će dobiti točan odgovor na pitanje o nevjernosti svog partnera. Na kraju, svatko je siguran da će ostati u neizvjesnosti. Zbog te neizvjesnosti, nesiguran je i podložen dominaciji od strane svog partnera. Takav psihološki poremećaj ukida elemente komedije. Ali, s obzirom na to da se parovi ne razvode ni ne rastaju, njihovo spajanje u skladu je s obiteljskom komedijom, kao i sa salonskom dramom. Pinterov tragikomičan kraj negira i ismijava isključivo komičnu osnovu drame.

Neki kritičari su usporedili „Kolekciju“ s Pirandellovom dramom „Tako je kako vam se čini“;⁴⁹⁶ međutim, kad je primao Pirandellovu nagradu u Palermu godine 1980., Pinter je izjavio da je iznenađen s obzirom na to da su njegove drame „na drugoj strani teleskopa“ od onih Pirandellovih.⁴⁹⁷

„Kolekcija“ je prvo dramsko djelo Harolda Pintera izvedeno u Hrvatskoj i također je izazvalo burne reakcije gledatelja-kritičara,⁴⁹⁸ što sve ide u prilog Artaudovoj teoriji.

c) **„Ničija zemlja“** cjelovečernja je drama, u dva čina, čija se radnja događa jedne ljetne večeri i jutro u radnoj sobi kuće šezdesetogodišnjeg proslavljenog pjesnika Hirsta u sjevernom dijelu Londona, Hampsteadu, gdje žive ugledni umjetnici i intelektualci. On i njegov gost, Spooner, također šezdesetogodišnjak, piju – Hirst votku, a Spooner whisky. Hirst djeluje malodušno i malo govori, osim uobičajenih uljudnih izraza prilikom

⁴⁹⁵ Pogledati bilješku 3.

⁴⁹⁶ Ronald Knowles, „Pinter and twentieth-century drama“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 80.

⁴⁹⁷ *ibid.*, str. 79.

⁴⁹⁸ Pogledati str. 22-26. ovog rada

nazdravljanja, a Spooner neprestano priča. Iz njegova govora saznajemo da ga je Hirst sreo u krčmi Dvor Jacka Glavosjeka na brežuljku Hampstead i pozvao k sebi, a da se poznaju iz mladosti. Spooner se divi Hirstovoj kući i uspjehu; on je također pjesnik, ali ne tako uspješan. Međutim, prisjeća se kako ga je Hirst posjećivao u njegovoj seoskoj kući premda ističe: „Mene nitko nikad nije volio. Odatle moja snaga. A vas? Je li tko volio? Uopće? Nikad nisam bio voljen. Iz toga crpim svoju snagu. A ti? Ikad? Si bio voljen?“ Na što Hirst odgovara: „Šta ja znam, valjda nije“. ⁴⁹⁹ Potom Spooner nastavlja:

„Jednom sam pogledao u majčino lice. Što sam vidio tamo nije bilo ništa drugo nego čista zloba. Imao sam sreću umaknuti sa svojim životom. Želio bi znati zašto sam izazvao takvu mržnju kod vlastite majke.“

Međutim, Hirsta ni to ne zanima i okrutno odgovara: „Upišali ste se“. ⁵⁰⁰ A potom ga ljubazno moli da i njemu dolije whisky. Spooner se želi približiti Hirstu pa se raspituje o njegovoj supruzi: „Njeni su vidni organi pretpostavljam bili kestenjasti?“ A prije nego odgovori, Hirst pažljivo ustaje i posrćući kreće prema ormaru s pićem, gdje nalijeva drugi whisky, pije pa izgovara: „Kestenjasti, drek“. ⁵⁰¹

Spooner, premda šokiran, pokušava tematizirati na ovu sintagmu ponavljajući je poput rime: „ O, bože moj, bože moj, ne razabiremo li u tome natruhu sentimentalnosti? (Stanka.) Kestenjasti drek. Pitam se, jesam li kad vidio kestenjasti drek? Ili, ako ćemo pravo, i kestenjaste oči?“ ⁵⁰² Na što ga Hirst gađa čašom koja odskakuje po tepihu i nakon šutnje progovara: „Večeras... prijatelju moj... vi me zatječete u posljednjem krugu utrke... u kojoj sam već odavno zaboravio trčati“. ⁵⁰³ Ne polazi im za rukom ostvariti nikakvu suvislu komunikaciju; a Spooner deklamira: „Ostavila vas je žena kestenjastoga desena. Izgubili ste je; takve ste sreće, i vratiti se vama ona više neće, i nema više da se moj golube pod oblakom šeće“. ⁵⁰⁴ Hirst je pijan i jedva se kreće. Hvatajući se za kabinet izgovara: „Ne. (Stanka.) Ničija zemlja... se ne miče... ne mijenja... ne stari... ostaje...

⁴⁹⁹ Harold Pinter, „Ničija zemlja“, preveo Antun Šoljan, *Pet drama*, str. 245.

⁵⁰⁰ *ibid.*

⁵⁰¹ *ibid.*, str. 247.

⁵⁰² *ibid.*, str. 248.

⁵⁰³ *ibid.*

⁵⁰⁴ *ibid.*, str. 249.

zauvijek... ledena... nijema...“.⁵⁰⁵ Naposljetku mrtav pijan pada i puzi prema vratima, uspijeva ih otvoriti i puzeći izaći iz sobe. Spooner ostaje sam i razgledava po sobi, slično kao što je Davies razgledao u „Pazikući“, kad se iznenada pojavljuje Foster, tridesetogodišnjak, međutim – za razliku od Micka koji je fizički napao Daviesa – ovaj se prijateljski odnosi prema Spooneru, nudi ga pićem i raspituje kako je i tko je.

Spooner se predstavlja kao Hirstov prijatelj, a Foster primjećuje da nije tipičan, što potvrđuje i Briggs, četrdesetogodišnjak, koji im se pridružuje. Briggs, pak, veli da je vidio g. Prijatelja, tj. Spoonera, već prije i to u krčmi „K bikovoj glavi“ u obližnjem Chalk Farmu (dijelu Londona koji graniči s Hampsteadom, ali nije tako elitarn), gdje je sakupljao čaše sa stolova; Spooner se međutim brani da nije obavljao svoj posao nego pomagao prijatelju, vlasniku krčme, a da bi se dokazao gospodinom i spriječio ih u daljnjem psihološkom mučenju, poziva ih u svoju seosku kuću gdje će ih ugostiti njegova dražesna supruga i dvije kćeri; ali Foster ga i dalje ponižava pričom o skitnici kojeg je sreo na svom putovanju po Dalekom Istoku i bacio mu novčić te tako izjednačava Spoonera sa skitnicom. Vraća se Hirst, ali umjesto da podrži svog gosta Spoonera, pita tko je on ne sjećajući se da ga je doveo k sebi. Na Fosterovu opomenu: „Kaže da je vaš prijatelj“, Hirst odgovara: „Moji me pravi prijatelji gledaju iz mog albuma“.⁵⁰⁶ Iznenada postaje pričljiv i opisuje san u kojem se netko utapao pod vodopadom. Snalažljivi Spooner pjesnički veli da je to bio on u njegovom snu i tako donekle osigurava svoj položaj u Hirstovoj kući. Čak mu nudi svoje prijateljstvo i ispomoć, kao što su braća u „Pazikući“ nudili Daviesu posao kućepazitelja, ali Foster i Briggs se protive. Hirst iscrpljen pada na pod, a kad se u trenutku vraća k svijesti naređuje Briggsu da donese sendviče. Foster tvrdi da u kući nema kruha, prepiru se oko vođenja kućanstva, i grubo odvođe Hirsta iz sobe, gasi svjetlo i ostavljajući Spoonera u mraku – kojom gestom iskazuju svoju okrutnost i nadmoć.

U drugom činu, Spooner shvaća da je zaključan u sobi, ali ubrzo se pojavljuje Briggs i nudi ga šampanjcem i doručkom koji je bio namijenjen financijskom savjetniku, ali se on nije pojavio. Briggs ga izvještava da su on i Foster Hirstovi pomoćnici i pazikuće; vraća Hirst vrlo raspoložen što vidi Spoonera, ali ga oslovljava s imenom Charlie i oživljava svoja sjećanja za vrijeme njihovih zajedničkih studentskih dana u Oxfordu. Pritom ispija

⁵⁰⁵ ibid.

⁵⁰⁶ ibid., str. 254.

whisky. Briggsu sve to ide na živce i grubo prekida Hirsta, a toj okrutnosti pridružuje se i Foster koji ga tjera na jutarnju šetnju. Postaje očito da Hirst nema nikakva autoriteta u vlastitoj kući u kojoj je – može se naslutiti – čak neka vrst zatočenika. Spooner se nudi da radi za njega kao tajnik, a Hirst ga odbija. Ponavlja priču o svom snu u kojem se netko utapao, međutim osjeća se da je utopljenik on sam. Spooner zaključuje: „Ti si u ničijoj zemlji. Ona je nepomična, nikad se ne mijenja, nikada ne stari, već ostaje zauvijek ledena i nijema.“ Na što Hirst odgovara: „Da popijem u to ime“.⁵⁰⁷ I tako drama završava.

Sintagma „ničija zemlja“ izvorno potječe iz latinskog jezika (*terra nullius*) kojom se označava područje ili zemljište koje je državnopravno bez vlasnika ili predmet spora, a nad kojim niti jedna od strana u sporu ne može ili ne želi preuzeti nadzor.⁵⁰⁸ U engleskom jeziku (*nonesmannesland*) upotrebljava se prvi put 1320., a njome se opisivalo osporavano područje ili ono oko kojeg su se vodile pravne razmirice.⁵⁰⁹ U Prvom svjetskom ratu ovaj se termin koristio za opis pustog, raznesenog područja na Zapadnom frontu između njemačkih rovova i rovova snaga Antante. U ničiju zemlju ulazi se prilikom juriša, odnosno da se zauzme neprijateljski položaj; ponekad se u ničiju zemlju šalju manje skupine s ciljem izviđanja neprijateljskih položaja, prikupljanja zarobljenika ili kako bi medicinsko osoblje izvlačilo ranjenike ili trupla. Međutim, Harold Pinter nije eksplicite napisao „ratnu“ dramu i mjesto radnje njegove drame je udobna radna soba u elegantno namještenoj kući smještenoj u otmjenom dijelu Londona, čiji su prozori prekriveni baršunastim zavjesama i danju. „Ova je soba izvanredno ugodna. Osjećam se ovdje tako spokojno. Izvan svake opasnosti“⁵¹⁰ – izjavljuje Spooner neposredno nakon što se našao u njoj, a u njegovoj izjavi kao da odjekuje izjava Rose iz jednočinke „Soba“.⁵¹¹ Ali, Spooner je uljez koji, premda pozvan u sobu poput Daviesa u „Pazikući“, pokušava domaćinov životni prostor osvojiti na juriš, pa se uskoro i u ovoj sobi počinje odvijati izvjestan rat i borba za samoodržanjem. Prema Martinu Esslinu „Ničija zemlja' /.../ kako je to uobičajeno kod Pintera, ima više nego jednu razinu“.⁵¹²

⁵⁰⁷ *ibid.*, str. 278.

⁵⁰⁸ Prema http://hr.wikipedia.org/wiki/Ničija_zemlja (18. svibnja 2015.)

⁵⁰⁹ Prema http://en.wikipedia.org/wiki/No_man's_land (18. svibnja 2015.)

⁵¹⁰ Harold Pinter, „Ničija zemlja“, *Pet drama*, str. 240.

⁵¹¹ Pogledati bilješku 259. n

⁵¹² Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, str. 179.

Dramu „Ničija zemlja“ Pinter je napisao po narudžbi Narodnog kazališta za otvaranje nove zgrade na Južnoj obali (South Bank), a neposredno nakon što je završio filmski scenarij prema Proustovu romanu „U traganju za izgubljenim vremenom“ za redatelja Josepha Loseya. Mišljenja sam da je „Ničija zemlja“ Pinterovo najintimnije dramsko djelo, jer se u njemu obračunava sa samim sobom – Haroldom Pinterom, javnom osobom, tj. proslavljenim i uspješnim piscem i privatnim sobom koji se još uvijek traži te teži za slobodnim prostorom. Njegova osobnost podijeljena je kroz likove Hirsta – etabliranog, kultnog pisca i Spoonera – bohema, koji su različiti polovi jedne cjeline. U vrijeme nastanka ove drame, Pinter se zaista našao u ničijoj zemlji, osjećao je teret slave i usamljenost dok je obitavao u „ogromnoj kući“, ⁵¹³ „najveličanstvenijoj kući“ ⁵¹⁴ koju je stekao svojim dramskim radom i položajem, a u kojoj se osjećao zatočenikom i propitivao se o svojoj egzistenciji, smislu bitka. Također je zapao u bračnu krizu [sa „suprugom kestenjastih očiju“, tj. glumicom Vivien Merchant]. U prvom činu Hirst šuti i svoje neraspoloženje utaže alkoholom – najprije votkom što je kod Engleza egzotično piće viših klasa, a potom prelazi na whisky – pučko piće, dok Spooner vodi monolog kroz koji oslikava Hirstov prošli život prije nego je postao slavan. Spooner je praslika i preslika Hirstova i njegov alter ego. Hirst se ponaša nasilnije od Spoonera, jer se na taj način brani od Spoonerovih riječi koje – premda ne izričito – sadrže u sebi okrutnost i pogađaju Hirsta. Njegovo spominjanje seoske kuće izaziva nostalgiju za prošlim, bukoličkim, nedužnim vremenima, prije nego što je Hirst postao uspješan pisac – proizvod, roba književne industrije i otuđen od samog sebe. Spooner nije tipični uljez, jer ga je Hirst pozvao k sebi nakon što ga je sreo šecujući Hampstead brijegom, mjestom razonode i nadahnuća od Keatsa naovamo, i gdje je simbolično susreo drugog sebe u liku Spoonera.

Međutim, pravi uljezi su Foster i Briggs, koji su se nastanili kod Hirsta kao njegovi službenici, te preuzeli dominaciju nad svojim gospodarom, a pritom se boje da bi Spooner mogao zauzeti njihov položaj pa on za njih predstavlja opasnost protiv koje se bore. Otuđen od sebe i svijeta, Hirst je svoj vlastiti spomenik i u biti mrtav što potvrđuje i san koji mu se ponavlja i koji dvaput opisuje.

⁵¹³ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 155.

⁵¹⁴ *ibid.*, str. 180.

Drama je puna apsurdnih momenata, dvosmislenosti i tajanstvenosti tako karakterističnih za Pinterov rukopis; a da je „Ničija zemlja“ autobiografska drama potvrđuje i izjava Harolda Pintera: „Ponekad ne znam koga vidim u ogledalu. Nemam objašnjenja za to lice“.⁵¹⁵ S druge strane, Melu Gussowu je ispričao:

„Uhvaćeni ste u klopku sa samim sobom cijeli svoj prokleti život. Dosadim samom sebi i dosta mi je sebe prilično često. /.../ Moram priznati da se isto tako prilično umaram od bivanja ovaj Harold Pinter svat. To je tako odvojeno od onog što sam ja. Harold Pinter visi na mojim prokletim leđima. On nije ja. On je nečija tuđa tvorevina. To je jako neobično. Vrlo često kad mi ljudi srdačno stišću ruku i govore da im je drago što me upoznaju, imam vrlo pomiješane osjećaje – stoga što nisam posve siguran koga oni misle da upoznaju. Zapravo, koga uopće upoznaju. Ne mogu objasniti jako dobro. ...Sjećam se kad sam napisao 'Ničiju zemlju', bio sam u taksiju jedne noći na povratku od nekuda i iznenada jedan redak, par riječi došlo mi je na pamet. Nisam imao pisaljku. Vratio sam se kući i zapisao te riječi. Ne mogu se točno sjetiti kakve su bile, ali bio je to sam početak drame, a nisam znao tko ih je izrekao. Kao što znate, ja ne polazim iz nekog sustava ili teorije“.⁵¹⁶

Kasnije je u vezi nastanka „Ničije zemlje“ svom biografu Michaelu Billingtonu dao nešto izmijenjen iskaz:

„Sjećam se, sjedio sam u taksiju i ustvari vidio dvoje ljudi kako sjede u sobi i jedan od njih se spremao natočiti piće i rekao: 'Čisto? Bez ičega?', a drugi je lik rekao: 'Čisto, molim, apsolutno čisto.' Nisam znao tko su oni, ali znao sam da će tip koji toči piće dati drugome njegovo piće i natočiti sebi drugo i da će se te radnje nastaviti odatle. Držao sam se toga. Imao sam sliku dvoje ljudi koji stoje u sobi i jednog koji nudi piće. To je vrlo jednostavno. Jedva da se može nazvati kompliciranim. Ali bio sam uguran u situaciju u kojoj su oni znali više od mene. Prema tome morao sam saznati, morao sam se pozabaviti tim... Lako je zvučati preuzetno u vezi s ovim, ali ustvari taj način kako ja promišljam pisanje – u mom slučaju, dramska fikcija – djeluje. Morate slijediti nit pričanja onog što vam je dano, ali

⁵¹⁵ Acija Alfrević, „Pola stoljeća Harolda Pintera“, *Start*, Zagreb 14. II. 1981., str. 15.

⁵¹⁶ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, str. 24-25., 50.

presudna stvar je na prvom mjestu, imati neku *donnée*, neku datu činjenicu. Ako to nemam, ja sam u pustinji“.⁵¹⁷

U Pinterovoj pismohrani u Britanskoj knjižnici u Londonu u rukopisu ove drame možemo vidjeti da je likove označavao s A i B, pa C i D, dok im je kasnije nadjenao imena – Spooner, Hirst odnosno Foster i Briggs što su imena poznatih igrača kriketa prije Prvog svjetskog rata, a isto tako da je drami 14 puta mijenjao naslov⁵¹⁸ što nikad nije bio slučaj s njegovim prethodnim dramskim tekstovima. Odlučio se za ova imena svojih likova zbog toga što je i sam bio istaknuti igrač kriketa, član londonskog kluba Gaieties, te na taj način dočarao napetost kriketske igre u kojoj su „Hirst, Foster i Briggs neprobojni zid nasuprot moćnog i spretnog napadača“.⁵¹⁹

Premda je o ovoj drami Pinter dao par gore navedenih izjava, protivno svom običaju, jer u pravilu je izbjegavao govoriti o svojim djelima, kritičare i publiku svejedno je ostavio u ničijoj zemlji. Većina kritičara primjetila je Pinterovu fascinaciju s prošlošću i pronašla aluziju na T.S. Eliotovu „Ljubavnu pjesmu J. Alfreda Prufrocka“,⁵²⁰ naročito u Spoonerovim ponavljanjima: „Već otprije to znam“.⁵²¹ Ovaj pseudo-poetski refren u različitim varijacijama na početku drugog čina otkriva Spoonera kao traljavog snoba, nekoga čiji je retorički stil tako dotjeran da nehotice razotkriva njegovo namjerno predstavljanje sebe kao „čovjeka pronicave inteligencije i percepcije“,⁵²² čime je, zapravo, parodija takvoga karaktera. Ovim refrenom Spooner kao da želi uvjeriti sebe u postizanju Hirstove naklonosti i osvajanja njegovog teritorija, međutim, naposljetku ga ostavlja u njegovu privatnom svijetu – ničijoj zemlji.⁵²³ Profesor Ronald Knowles smatra da se Pinter ovdje približio Eliotovu dramskom svijetu „zbog dosade viših klasa u njihovim konvencionalnim salonima“ i „zaokupljenošću iskupljenjem i spasom“.⁵²⁴

⁵¹⁷ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 241-242.

⁵¹⁸ Lista alternativnih naslova sadrži: „Jutro poslije“, „Lica u sjeni“, „Pogled postrance“, „Grob časti“, „Razvučene sablasti“, „Utapljanje“, „Pijanka“, „Fotografski album“, „K bikovoj glavi“, „Posljednja zdravica“, „Nakon uredovnih sati“, „Zatvaranje“, „Noćni kvartet“ i „Prethodna tema“.

⁵¹⁹ Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, str. 187

⁵²⁰ Peter Raby, „Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays“ i Ronald Knowles, „Pinter and twentieth-century drama“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 62. i str. 82.

⁵²¹ Harold Pinter, „Ničija zemlja“, *Pet drama*, str. 259. i 264.

⁵²² *ibid.*, str. 240.

⁵²³ Pogledati bilješku 505.

⁵²⁴ Ronald Knowles, „Pinter and twentieth-century drama“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 82.

Mjesto radnje „Ničije zemlje“ je ambijent više srednje klase u otmjenoj kući u Hampsteadu, a činjenica da su svi likovi muškarci daje posebnu važnost različitosti u engleskom klasnom društvu i kulturi okarakteriziranim autorovim oštrim zapažanjima ljudskog ponašanja. Dok je ranije u svojoj karijeri pokazao izuzetnu lakoću u predstavljanju različitih narječja radničke i srednje klase,⁵²⁵ Pinter sad prvi put prikazuje izravan sukob kultura kroz oprečne govorne idiome četvorice muškaraca.

Ova nova preokupacija zasigurno je odraz i rezultat i Pinterove ugodne godine rada na scenariju prema romanu „U traganju za izgubljenim vremenom“; očito da je Proustovo opsežno, potanko opisivanje dekadentne ljepote aristokratske kulture viđene očima jednog promatrača, pripadnika srednje klase, Marcela, utjecalo na Pinterov prikaz prožimanja Hirstova svijeta tradicionalne elegancije i klasične ljepote u očima Spoonera – pretencioznog stručnjaka koji voajerskim uvažavanjem tih ugodnosti prikriva svoju ljubomoru na njihova vlasnika. Mnogi komični trenuci u drami proizlaze iz konfrontacije ekspertnih pretenzija Spoonera s grubim i nezgrapnim nastojanjima slugu Fostera i Briggsa da se ponašaju sukladno kulturnom sustavu vrednota svojega gospodara. Međutim, oni su predstavnici pridošlica, bez predaka i porijekla, bezizražajni, okrutni i ispod stila više klase.

FOSTER: Ti si ovaj put natrapao na bogatog i moćnog čovjeka. Nisi ti na to navikao, stari. Kako da ti to objasnim? To je drugi društveni rang. To je drugo polje operacija. Ovo je svijet svile. Ovo je svijet muslina. Ovo je svijet ikebane. Ovo je svijet kulinarskih priručnika iz osamnaestog stoljeća. Taj svijet nema nikakve veze s lilihipom i škralbolicom kokica. Tu se u kadu stavlja mlijeko. Tu se zvoncem poziva na večeru. To je institucija.

BRIGGS: Nije to makar šta.

FOSTER: Nije to makar šta. Mi radimo samo s originalnom robom. Nema tu bofla, ništa nije erzac, ne otvara se tu kakva bilo boca brendija, koja ti padne pod ruku. Pazi, stari, da ne nagaziš na tanak led. (*Briggsu.*) Zašto mu ja naprosto ne opalim po njušci i završim s ovim sranjem?⁵²⁶

⁵²⁵ Andrew K. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, str. 173.

⁵²⁶ Harold Pinter, „Ničija zemlja“, *Pet drama*, str. 256-257.

Verbalnom agresijom Foster upozorava Spoonera da se drži podalje od njihova teritorija, a jezik kojim se služi podsjeća na žargon televizijskih reklama za skupa pića ili kataloga posrednika za prodaju nekretnina namijenjenih skorojevićima, koji ga razotkriva kao nezrelog i neobrazovanog mladog prostaka. Premda mu nedostaje društvena rafiniranost u rangi Spoonera, Forsteru ipak polazi za rukom namjerno obmanjivanje da bi zbunio gosta i prikrrio prirodu odnosa u ovoj kući u Hampsteadu. Premda neizravno, nagovješćuju se homoseksualni element⁵²⁷ u odnosu između muškaraca što unosi drugi sloj u raskrinkavanje skrivenih motiva. Briggsove i Fosterove riječi nedvojbeno stvaraju dojam o njihovoj uvjeronosti u to da i oni i drugi muškarci skrivaju homoerotsko zanimanje jedan za drugoga. Uostalom, isto čini i Spooner u svom početnom pokušaju da otkrije Hirstove obiteljske prilike kad ga i prvom činu netaktilčno pita: „Šetate li se često Hampstead Heathom?“⁵²⁸ – što uvijek izaziva smijeh u gledalištu.

Smiješno je uglavnom stoga što ovakva izravnost dolazi kao kontrast prethodnom kićenu i kvazi obrazovanu Spoonerovu govoru u kojem priča o sebi i hvali izgled Hirstove kuće, ali najviše zato što je područje Hampstead brijege oko Dvora Jacka Glavosjeka 1975. [kad je Pinter napisao dramu] bilo poznato kao sastajalište homoseksualaca, a tako je i danas. Hirst odgovara s kratkim: „Ne.“ A predodžba o dva kultivirana starija gospodina koji se šeću [tj. vuku se, „vise“]⁵²⁹ takvim mjestom izaziva komičnu apsurdnost, a također potiče izvjesne sumnje u vezi njihovih motiva.

SPOONER: Ja sam često šetam Hampstead Heathom i ne očekujem ama baš ništa. Vi se slažete? ... Ali, dakako, pruža mi se prilika za mnogobrojna zapažanja, u tom mom virkanju kroz granje. /.../ Usput rečeno, što se tiče virenja, smatram svojom svetom dužnošću da jednu stvar posve točno razjasnim. Ja ne virim na seks. To je bilo i zauvijek prošlo. Kada moje granje slučajno otvori, kako da kažem, viridbeni vidik na kakve seksualne konjugacije, ma koliko perifrastičke, ja vidim jedino bjeloočnice, toliko su mi blizu, da me njihova blizina guši, ne mogu ostati distanciran...⁵³⁰

⁵²⁷ John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture, Play and Performance from Beckett to Sheperd*, str. 104.

⁵²⁸ Harold Pinter, „Ničija zemlja“, *Pet drama*, str. 241.

⁵²⁹ U originalu Pinter je upotrijebio izraz „hanging about“ što znači vući se, „visiti“ (prema Željko Bujas, *Veliki hrvatsko-engleski rječnik/English-Croatian Dictionary*, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1999., str. 391.), dok je Antun Šoljan to preveo u blažem obliku kao „šetati se“.

⁵³⁰ Harold Pinter, „Ničija zemlja“, *Pet drama*, str. 241-242.

Aludirajući na potrebu da zadrži distancu od osobnog emocionalnog iskušenja na sličan način kao Teddy u „Povratku“, Spooner iskazuje svoje poznavanje činjenice da je Hampstead brijeg stalno mjesto za seksualne sastanke svih vrsta i podržava mogućnost da ga je Hirst pozvao k svojoj kući radi mogućeg seksualnog odnošaja.

SPOONER: Mislite da sam otišao predaleko, ne?

HIRST: Očekujem da ćete otići mnogo, mnogo dalje.

SPOONER: Zbilja? To, nadam se, ne znači da vas zanimam?

HIRST: Ni najmanje.

SPOONER: O, hvala dragom bogu. Na trenutak sam se sav ohladio.⁵³¹

U daljnjem razgovoru u stilu igre mačke i miša s namjerom u kojoj Spooner nastoji otkriti zašto ga je Hirst pozvao k sebi, može se vidjeti izvjesno platonsko zavođenje koje otkriva Spoonerovu spremnost da oblikuje svoj vlastiti identitet na bilo koji način ne bi li udovoljio Hirstovim potrebama. Međutim, Briggs i Foster ne dopuštaju da se ostvari bilo kakva bliskost između dvaju pjesnika i ponašaju se poput Goldberga i McCanna stalno im govoreći što da rade i mučeći ih verbalnom agresijom, a čak i fizičkom kad odvlače Hirsta iz sobe na kraju drugog čina. Spooner i Hirst tješe se da je jedino što im je preostalo za preživljavanje „engleski jezik“,⁵³² čime će moći promicati svoja umjetnička dostignuća iznad svih životnih iskustava, ili kojim će svoju lagodnu, srednje-klasnu privrženost umjetnosti uzdignuti do poštovanja. Sjećanja na stvarna ili izmišljena događanja ostaju umotana u pričama o prošlosti koja dva pjesnika pričaju jedan drugomu.

Hirst često spominje svoj fotografski album, koji ni u jednom trenutku ne pokazuje. U svijetu ove ničije zemlje čini se da je nemoguće uspostaviti osobni identitet bilo kojeg lika; ličnosti kakvima se predstavljaju djeluju poput maski kojima se štite od toga da budu postupno razotkriveni i poznati drugima.

Ne vjerujem da je Pinter imao na umu Eliotovu „Pustu zemlju“ dok je pisao „Ničiju zemlju“, prije je bio pod utjecajem Proustova romana „U traganju za izgubljenim vremenom“. Međutim, nadovezujući se na navod Ronalda Knowlesa,⁵³³ Pinter u svojoj

⁵³¹ *ibid.*, str. 242.

⁵³² Harold Pinter, „Ničija zemlja“, *Pet drama*, str. 241.

⁵³³ Pogledati bilješku 524.

„Ničijoj zemlji“, kao i u Eliot u „Pustoj zemlji“,⁵³⁴ prikazuje koliko je osnovno ljudsko osjećanje – ljubav – degradirano i izgubljeno u modernom svijetu. Spooner u prvom činu govori kako ga „nitko nikad nije volio“, a očito je i Hirstovo iskustvo takvo.⁵³⁵ Našavši se na raskrsnici modernog doba, društvo očigledno odlazi putem destrukcije. Eliot opisuje nepovoljnu sadašnjost i okrenut je katastrofalnoj budućnosti, a intenzitet doživljaja povećan je njegovim stalnim aluzijama na prošlost. Pinter u prošlosti nastoji pronaći oslonac za daljni opstanak, dok ne vidi određenu budućnost. Stanovnici puste zemlje simuliraju stvarni, smisleni život, a stanovnici ničije zemlje čekaju poput Vladimira i Estragona – ustanovljujući kako je ničija zemlja „nepomična, nikad se ne mijenja, nikada ne stari, već ostaje zauvijek ledena i nijema“.⁵³⁶ Prošlost kako je poimaju Pinterovi junaci dvosmislena je i irelevantna, a kao takva može se usporediti s Eliotovim poimanjem vremena u „Četiri kvarteta“.⁵³⁷ Dakle, ovdje, u „Ničijoj zemlji“, sve ostaje pintersko. Prekriveno zavjesom koja se nikad ne razmiče na prozorima Hirstove kuće.

Učestala Spoonerova ponavljanja i igre riječima podsjećaju na Shakespearove lude, poput Brusa u „Kako vam se sviđa“: „Ja opet tvrdim da palačinke ne vrijede ništa, a gorušica da je dobra...“.⁵³⁸ ili pjesme koju pjeva Feste u „Na tri kralja ili kako hoćete“: „Oj, dođi mi, smrti, dođi/ I čempresov lijes mi izdubi, /O živote prođi, prođi...“.⁵³⁹

Međutim, najuočljivija književno-teatarska aluzija u Pinterovoj „Ničijoj zemlji“ ipak je vezana uz Beckettovu jednočinku „Svršetak igre“, jer se obje drame bave statičnom situacijom u kojoj se prikazuje jedan stariji čovjek na kraju svog života. Hirst će zauvijek ostati sjediti u svojoj ničijoj zemlji, pod nadzorom Briggsa i Fostera, kao što je Hamm pod nadzorom Clova. Ali, izvan Hirstove sobe nije post-nuklearna pusta zemlja „Svršetka igre“, nego nešto pitomiji i ne tako simboličan ambijent Hampstead brijega. U suprotnosti s mitsko-poetskim pejzažom Beckettove drame, Pinterova se temelji na stvarnom svijetu suvremenog Londona. Premda u karakterističnom Pinterovom stilu, taj vanjski svijet može također biti egzistencijalno opasan i zastrašujući.

⁵³⁴ T.S. Eliot, *Pusta zemlja i druga djela*, preveo Antun Šoljan, Školaska knjiga, Zagreb 2000., str. 42-56.

⁵³⁵ Pogledati bilješku 499.

⁵³⁶ Pogledati bilješke 503 i 505.

⁵³⁷ „Sadašnje vrijeme i prošlo vrijeme/možda su oba u vremenu budućem,/a buduće je vrijeme u prošlom sadržano.“, T.S. Eliot, „Burnt Norton“, *Pusta zemlja i druga djela*, str. 80.

⁵³⁸ W. Shakespeare, *Kako vam se sviđa*, preveo Slavko Ježić, Matica hrvatska, Zagreb 1951., str. 17-18.

⁵³⁹ W. Shakespeare, *Na tri kralja ili kako hoćete*, preveo Milan Bogdanović, Matica hrvatska, Zagreb 1922., str. 54.

„Ničija zemlja“, dakle, odupire se nekoj dovoljno uvjerljivoj interpretaciji. Može se odnositi podjednako na smrt kao i na nastup umjetničke impotencije. Interpretaciji ne pomaže činjenica da je Pinter eventualno „posuđivao“ iz drugih književnih djela⁵⁴⁰ i njegov teatarski stil negdje je između pastiša i parodije. Njegovi tekstovi nisu ni kopije drugih tekstova, ni ironični komentari aktualne situacije. „Ničija zemlja“ drama je koja sadrži sve poznate pintereske tehnike i karakteristike, što objašnjava da „/.../ budućnost će jednostavno biti ista. Nikad neće završiti. Nosite sva stanja sa sobom do kraja“.⁵⁴¹ Usprkos tomu, ili zbog toga, ova drama je stilizirana, hirovito struktuirana, konfuzna i tematski statična poput ničije zemlje čiji naslov nosi.⁵⁴²

Neposredno nakon što je „Ničija zemlja“ premijerno izvedena u Teatru ITD u Zagrebu,⁵⁴³ Harold Pinter je posjetio Hrvatsku⁵⁴⁴ i pogledao predstavu kojom je bio zadovoljan, posebno što su Foster i Biggs bili predstavljeni kao policajci – što je smatrao da „je realno u trenutnoj situaciji u Jugoslaviji“.⁵⁴⁵

„Ničiju zemlju“ pogledala sam 8. veljače 1993. u Comedy kazalištu u Londonu u kojoj je predstavi Pinter interpretirao Hirsta, Paul Eddington Spoonera, Douglas Hodge Fostera i Gawn Grainger Briggsa, a režirao David Leveaux. Predstavu pamtim kao mračnu i zloslutnu, koja je u meni i mojim prijateljima izazvala izvjesnu mučninu i nelagodu, a posebno je bila dirljiva uvjerljiva interpretacija samog autora u ulozi Hirsta – njegovo prenavljanje prijetnje i degradacije, posebno u prvom činu u trenutku kad šuti i potom gađa Spoonera čašom te pada pijan na pod i puzi prema vratima. Kao gledatelji, svjedočili smo „Artaudovu idealu“,⁵⁴⁶ premda u konvencionalnom kazalištu [koje danas nosi autorovo ime],⁵⁴⁷ a budući da smo sjedili u prvom redu tik do pozornice mogli smo čak osjetiti artaudovsko dokidanje podjele izvedbenog prostora na pozornicu i gledalište te uspostaviti izravnu vezu između nas-gledatelja i izvedbe na jedan temeljni način.⁵⁴⁸

U mom sudu da je „Ničija zemlja“ Pinterovo najintimnije dramsko djelo podržava me i činjenica da je Harold Pinter pogođen karcinomom i svjestan da mu se bliže posljednji

⁵⁴⁰ Pogledati bilješku 520.

⁵⁴¹ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, str. 38.

⁵⁴² Pogledati bilješku 503 i 505.

⁵⁴³ Pogledati str. 34-35. ovog rada

⁵⁴⁴ Pogledati bilješku 146.

⁵⁴⁵ Antonia Fraser, *Must You Go?*, Weidenfeld & Nicolson, London 2010., str. 55.

⁵⁴⁶ Pogledati bilješku 227.

⁵⁴⁷ Pogledati kraj bilješke 1.

⁵⁴⁸ Pogledati str. 51. ovog rada

dani zamolio svog prijatelja glumca Michaela Gambona, koji je u to vrijeme [tj. od 27. rujna 2008. do 3. siječnja 2009.] interpretirao Hirsta, u režiji Ruperta Goolda, u Duke of York's kazalištu na West Endu, da recitira dio [koji se odnosi na nikad prikazani fotografski album] iz ove drame na njegovom sprovodu:

„Možda ću ti čak pokazati svoj album s fotografijama. Možda ćeš u njemu čak pronaći kakvo lice koje će te podsjetiti na tvoje vlastito, na ono što si nekoć bio. Možda ćeš vidjeti druga lica, u sjeni, lica u poluprofilu, ili brade, ili zatiljke, ili oči, tamne ispod oboda šešira, koje će te podsjetiti na druge ljude koje si nekoć poznao, za koje si mislio da su odavno mrtvi, ali koji će ti još uvijek uputiti pokoji pogled iskosa, ukoliko si kadar da se suočiš s dobrim duhovima. Poštuj ljubav dobre sablasti“.⁵⁴⁹

Ovaj je govor stožer drame i sažima vidokrug ljudskog prijateljevanja, nasuprot ograničenih mogućnosti i neprestanog ispreplitanja prošlosti i sadašnjosti. Ovdje, Pinter gotovo namjerno izvrće proustovsku estetiku koja nudi razrješenje sjećanja putem umjetnosti: kao umjetničko djelo „Ničija zemlja“ navodi na pomisao da prošlost može biti dosegnuta eventualno kroz beletrističku formu da bi poslužila nekom oslobađanju u sadašnjem trenutku. Proustovo nehotimično i nesvjesno sjećanje istisnuto je jednim promišljenim, hotimičnim pokretanjem sjećanja koje ljude može spojiti i združiti, ali u ovoj drami ovo se iskazalo podložno pronevjeri iz sebičnih ciljeva.

d) „Staklenik“ je cjelovečernja drama u dva čina koju je Pinter napisao tijekom zime 1958. i odložio u ladicu, a poslije više od dvadeset godina ponovo pročitao i odlučio postaviti, izvršivši samo par kraćenja bez preinaka. U njoj se ne radi o prostoru u kojem se uzgajaju egzotične biljke, ali je podjednako vruće čak do zagušljivosti. Mjesto je neodređeno, premda se spominje kao sanatorij ili starački dom, dok više podsjeća na duševnu bolnicu ili zatvor, jer su štićenici lišeni svojih imena i identiteta te se vode pod brojevima, a nikad nisu prisutni na sceni. U uredu ravnatelja, pedestegodišnjeg Rootea, bivšeg pukovnika, on i njegov tridesetgodišnji pomoćnik Gibbs obavljaju svakodnevni posao pregledavajući dokumente. Ravnatelj se raspituje o stanju osobe pod brojem 6457, a

⁵⁴⁹ Harold Pinter, *Pet drama*, str. 269.

Gibbs odgovara da je mrtva. Nastaje apsurdna situacija i razgovor iz kojeg izlazi na vidjelo nered koji vlada u ustanovi, pa se Roote ispravlja da je mislio na osobu pod brojem 6459 na što dobiva odgovor da je ta rodila sina. Gibbs je upućeniji i agilniji od ravnatelja te prema tome dominantniji, što Roote ne može podnijeti govoreći: „Šališ li se sa mnom?“ A Gibbs se pravda: „Nipošto ne, gospodine“.⁵⁵⁰

U drugom prizoru, u predvorju, gđica Cutts, tridesetogodišnjakinja, propituje novog zaposlenika svog vršnjaka Lamba o snalaženju na poslu. U dugom monologu on iskreno, prilično naivno odgovara kako bi rado uveo neke promjene u tretmanu pacijenata i sam radio nešto drugo i sadržajnije od zaključavanja prostorija, da ne vidi kako može napredovati u tom poslu, a želio bi biti unaprijeđen. Za to vrijeme Roote i Gibbs raspravljaju o štićenici koja je rodila, a Roote prvo inzistira da se riješe djeteta i zatim da istraže tko je otac. Pridružuje im se gđica Cutts koja se zavodnički ponaša i poziva Rootea u spavaću sobu da ga izmasira. Izvan ureda, tridesetogodišnji Lush prikrada se Gibbsu, koji slaže pasijans i provocira ga pitanjima o slučaju broja 6459 navodeći da bi ravnatelj mogao biti otac. Također ga zlobno izvješćuje da je majka broja 6457 došla tražiti svog sina, a on ju je poslao u oporavilište uz objašnjenje da ovaj sanatorij ima punomoć neograničenih ovlasti od strane Ministarstva. Premda njihov razgovor odiše verbalnom i psihičkom okrutnosti, Gibbs se naposljetku uljudno zahvaljuje Lushu na njegovu izvješću. Potom telefonira gđici Cutts da pronađe Lamba i dovede ga u sobu za nadzor. Zahvaljuje joj jedinstvenom pinteresnom rečenicom: „Veselit će me vaš udio“.⁵⁵¹ Gđica Cutts, odjevena u bijeli ogrtač, vodi Lamba koji je uzbuđen i počašćen što ga je Gibbs pozvao; a isto oduševljenje izjavljuje Gibbsu, također u bijelom ogrtaču, u sobi za nadzor. Međutim, Lamb je podvrgnut pokusu s elektrodama i vrlo neugodnom ispitivanju, sličnom ispitivanju Stanleya od strane Goldberga i McCanna, u kojem između ostalog priznaje da je „virgo intacta“. Na kraju ostaje sam, izmučen i zbunjen, u mraku s crvenom svjetiljkom koja se pali i gasi.

U drugom činu, noću Roote i Lush razgovaraju o vremenu i pacijentima. Lush je u ophođenju s ravnateljem manje pristojan od Gibbsa, što Roothu ide na živce.

⁵⁵⁰ Harold Pinter, *The Hothouse*, Eyre Methuen, London 1980., str. 18.

⁵⁵¹ *ibid.*, str. 58.

ROOTE: Slušaj! Dao sam ti slobodne ruke. Ali nemoj misliti da sam ti dajem toliku slobodu.

LUSH: Ne, gospodine.

ROOTE: Ne misli da te ne mogu zgnječiti na tanjuru samo pogledom.⁵⁵²

Nakon ovog upozorenja, Lush ga naziva pukovnikom: „Znate da ne gajim nikakve iluzije o svom položaju, pukovniče“.⁵⁵³ Roote mu brani da ga tako oslovljava, ali ubrzo popušta zanoseći se sjećanjem kako je bio „vraški dobar“.⁵⁵⁴ Piju whisky, ali njihov skladan odnos je kratkotrajan jer se Lush raspituje o pacijentici pod brojem 6459 ustanovljujući da je Roote s njom postigao dobar rezultat na što Roote baca sadržaj svoje čaše s whiskyjem Lushu u lice. Lusha to ne zbunjuje, briše se pa mu nudi i dolijeva novu dozu whiskyja u čašu i nastavlja: „Da, posve temeljit rezultat, držim“.⁵⁵⁵ Roote ga ponovo polijeva whiskyjem iz čaše, Lush se hladnokrvno briše, dolijeva mu još whiskyja uz iskaz: „Ali možda mislim na 6457“.⁵⁵⁶ Roote se neizdržljivo znoji i skida sako: „Bože, uzavrelost ovog mjesta. Prokleta je vruće, zar ne? Kao u krematoriju je ovdje. Zašto je neočekivano tako vruće?“⁵⁵⁷

Dolazi Gibbs, što još više uznemiruje Rootea i umjesto obavljanja poslova nudi mu da sjedne i uživa u whiskyju. Ali Gibbs inzistira da Lush napusti sobu i nakon nadmudrivanja on ipak ostaje. Gibbs objavljuje da je otac djeteta silovane pacijentice Lamb. Sva trojica piju i nazdravljaju, želeći sretan Božić, jer je – naime – 25. prosinac. Pojavljuje se Tubbs, pedestogodišnjak, vratar i poklanja božićni kolač Rooteu u ime zaposlenika koji očekuju da im on preko interfona održi božićni govor. Roote to odlaže za kasnije. Lush mu poklanja cigaru u svoje i Gibbsovo ime i prepušta ga gđici Cutts. Kad zapali cigaru i zapuši, ona eksplodira, ali Roote ostaje neozlijeđen. Tetoši ga gđica Cutts što ga nadahnjuje da održi govor. Dok se obraća pacijentima, zaposlenicima i pomoćnicima u svoje ime i Ministarstva stereotipnim, dominantnim govorom, postepeno se čuje buka otključavanja vrata, zveket lanaca, koraka, šapat i pojava pacijenata u tamnim haljama. Nakon toga slijedi prizor sastanka Gibbsa i Lobba, pedestogodišnjaka, službenika

⁵⁵² ibid., str. 84.

⁵⁵³ ibid., str. 85.

⁵⁵⁴ ibid., 86.

⁵⁵⁵ ibid., str. 89.

⁵⁵⁶ ibid.

⁵⁵⁷ ibid., str. 90.

Ministarstva u njegovom uredu. Gibbs obaviještava Lobba da su svi zaposlenici poklani osim njega.

GIBBS: Na različite načine, gospodine. G. Roote i gđica Cutts izbodeni su u svom krevetu.

LOBB: Oprostite, jeste li rekli krevetu ili krevetima?

GIBBS: Krevetu, gospodine.⁵⁵⁸

Gibbs uvjerava Lobba da je ponovno uspostavljen red i sve pod nadzorom, a pacijenti vraćeni u svoje sobe. Kad se Lobbs raspituje tko je mogao pustiti pacijente i omogućiti im pobunu, Gibbs odgovara da je to bio Lamb koji je netragom nestao. Drama završava prizorom Lamba koji sjedi u sobi za nadzor s elektrodama pričvršćenim na tijelo, u katatoničnom zanosu.

„Staklenik“, zajedno s „Kuhinjskim liftom“ i „Rođendanom“, može predstavljati politički triptih s obzirom da je taj dramski tekst nastao u istom razdoblju i tematizira ugnjetavanja pojedinca; a kao što to često biva kod Pintera, potječe iz osobnog iskustva. Naime, kad je jednom 1954. bio bez posla, Pinter se odazvao na oglas najveće londonske psihijatrijske bolnice Maudsley koja je nudila deset funti za neki pokus na ljudima. Liječnici i bolničarke uveli su ga u sobu s elektrodama i iskušali razinu reakcije na šok-terapiju, o čemu je Pinter ispričao:

„Nisam imao pojma što će se dogoditi. Iznenada je nastao najužasniji zvuk kroz slušalice i skoro sam iskočio kroz plafon. ... Zvuk je potrajao par sekundi i potom se ugasio. ... To me zbunilo. Kome će točno dati ovakvu vrst-šok terapije? U svakom slučaju, 'Staklenik' je proizašao iz tog iskustva. Bio sam itekako svjestan da sam upotrijebljen za pokus i osjećao sam se posve nemoćnim“.⁵⁵⁹

„Staklenik“ je „komedija prijetnje“, ali i farsična „crna komedija“ o ludilu, paranoji i sumnjičavosti kojima je ispunjen državni sanatorijum u kojem nevidljive štićenike vode pod brojem i zloropotrebljavaju, a zaposlenici su lišeni čovječnosti i svog identiteta te naposljetku poklani. Pinterova zaokupljenost nasiljem, koja je bila središnjom u ranim

⁵⁵⁸ *ibid.*, str. 149.

⁵⁵⁹ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 102.

dramama, ovdje je predstavljena na drugačiji način jer prelazi iz društvene institucije u državni kontekst. Kao što smo vidjeli, u „Liftu za kuhinju“ i „Rođendanu“ prijetnja i nasilje bili su podjednako sredstvo ugnjetavanja i otpora u kontekstu hijerarhijske organizacije s ciljem da onemogući neprilagođenog pojedinca. U „Stakleniku“ nailazimo na sličnu institucijsku primjenu nasilja; međutim, u ovom slučaju, institucija koja izvršava nasilje nije neka neodređena kriminalna organizacija, nego je sasvim određeno označena kao država. Svijet „Staklenika“ sastoji se od ureda, dokumenata, pravila i odsjeka. Mjesto radnje je sanatorij, ili psihijatrijska bolnica, ili bilo kakav ublaženi naziv koji se smatra najprikladnijim da prikrije pravu namjenu mjesta koje je sasvim očito neka vrst tamnice za političke otpadnike. Ovakve psihijatrijske bolnice postojale su u Sovjetskom Savezu,⁵⁶⁰ međutim nije poznato je li Pinter bio upoznat s time kad je pisao ovu dramu. Ovom institucijom ravna sirovi i nekulturni bivši pukovnik Roote, koji je naoko zaokupljen redom dok ga u biti ne zanima pravo stanje štićenika sve dok nema vidljivih dokaza o neredu i lošem rukovođenju. U drami se spominje Ministarstvo, premda stvaran identitet tog ministarstva nije otkriven. Rooteovo ravnanje institucijom je nemarno, ali kad je prisiljen suočiti se s činjenicom da je jedna od pacijentica silovana te da je zatrudnjela i rodila, što bi mogao biti upravo njegov prekršaj, mora odrediti istragu.

Nakon svega, hijerarhijski niži član osoblja, s prikladnim imenom Lamb [Janje], proglašava se krivim i postaje žrtveno janje. A iz odnosa ostalog osoblja i Rootea, postaje očitim da u sanatoriju nema jedinstva te se nitko ne osjeća sigurnim. Poput Bena i Gusa, odnosno Goldberga i McCanna, ni ovi likovi nisu u stanju posve vladati situacijom niti imaju moć u upravljanju državom nego su podređeni drugima koji se nalaze negdje drugdje, a imaju stvarnu moć. I prema tome su ranjivi kao i njihove žrtve. Drama je prožeta okrutnim humorom koji se uglavnom očituje kroz lik Rootea, zastrašujućeg ravnatelja sa samo djelomičnom kontrolom moći, a koji je zapravo u službi posrednika totalitarne države.

Premda znamo da je Pinter osnovnu ideju za „Staklenik“ dobio u bolnici Maudsley, suočeni smo sa složenijom metaforom: sanatorij/psihijatrijska bolnica sovjetskog tipa,⁵⁶¹ soba za nadzor/laboratorij/soba za mučenje/tamnica/zatvor i naposljetku uzavrelost

⁵⁶⁰ Prema Mary Luckhurst, „Torture in the Plays of Harold Pinter“, *A Companion to Modern British and Irish Drama*, str. 363-364.

⁵⁶¹ *ibid.*, 364.

mjesta/vrućina/ staklenik/krematorij. Prema tome i u ovoj zagonetnoj „komediji prijetnje“ možemo iščitati autorovu tjeskobu i podtekst sistematskog etničkog čišćenja od strane dominantnijeg naroda, države kakva je bila Nacistička Njemačka. „Staklenik“ je, dakle, i metafora za Auschwitz, jer se u njemu grijanje/vrućina ne može kontrolirati; to je mjesto gdje vrućina provaljuje i spaljuje, život se iskorijenjuje i pacijenti žive u strahu od predstojeće smrti. Ravnatelj Roote, simboličnog imena koje asocira na korijen, ne uspijeva u održavanju reda/zakona i nakon neuspjele pobune pacijenata/ugnjetavanih, jedini preživjeli Gibbs preuzima položaj palog Rootea. Za Pintera, tiranija je sveprisutna opasnost i diktature se nikad ne mogu sasvim dokinuti, iskorijeniti, istrijebiti.

Kad je drama premijerno izvedena 24. travnja 1980. u Hampstead kazalištu, u autorovoj režiji, okrutnost nije bila očita – premda smo kao publika sjedili na drvenim klupama i svjedočili radnji koja se odvijala na uskoj i siromašno⁵⁶² postavljenoj pozornici, više smo bili zbunjeni i na taj način provocirani ovim Pinterovim dramskim djelom. Danas možemo ustanoviti da je „Staklenik“ preteča kasnije nastalih izrazito političkih dramskih tekstova poput „Još jednu, pa bog“, „Gorski jezik“ i „Zabava“; a drugu postavu „Staklenika“ koju sam pogledala 11. kolovoza 2007. u Narodnom kazalištu u režiji Iana Ricksona doživjela sam dublje i potresnije, jer je bila prožeta moćnom prijetnjom i okrutnošću koje su provaljivale iz prividne površnosti svakodnevnog govora i zadirkivanja te polu-komičnih odnosa – što je prouzročilo da kao gledatelji povjerujemo kako je „Staklenik“ svijet u kojem živimo.

„Postaje jasno da je kuća zatvor. Ljudi počinju vrištati, i lupati po zidovima. Muškarci dolaze s puškama. Kuća se počinje tresti. Ne budite se. Već ste probuđeni“.⁵⁶³

Naposljetku, „Staklenik“ nas podsjeća da je Antonin Artaud većinu života proveo u državnim institucijama i sanatorijima, gdje je, prema vlastitu svjedočenju, bio podvrgnut uništavajućim elektro šokovima, pa ovu Pinterovu dramu možemo posve slobodno iščitati i kao izvjestan „hommage“ Artaudu.

⁵⁶² Pridjev preuzet prema Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York 1986.

⁵⁶³ Lisa Appignanesi, „The World as Hothouse“, kazališni program *The Hothouse/Harold Pinter*, NT June 2007.

e) „**Pepeo pepelu**“ jednočinka je u trajanju od 50 minuta, a mjesto je radnje dnevna soba u kući izvan grada, elegantna, s dvjema stajaćim svjetiljkama koje diskretno svijetle. Kako se gasi ljetni dan i spušta večer, njihova svjetlost postaje jača dok vrt iza prozora u dnu sobe zapada u sjenu; međutim, premda svjetlost postaje vrlo jaka, soba ostaje u mraku. U njoj su dva lika, oboje četrdesetgodišnjaci – Rebecca sjedi, a Devlin stoji s pićem. Ona priča o prošlosti, sjeća se čovjeka koji je stajao nad njom, držao je za grlo i tražio da poljubi njegovu pesnicu. Nejasno je je li čovjek bio njezin ljubavnik ili mučitelj u nekom zatvoru, je li postojao ili nije. Devlin, njezin partner, ispituje je tako da i sam djeluje poput ispitanika/istražitelja.

Rebecca dalje priča o tom čovjeku kao kuriru neke putničke agencije, zatim mijenja iskaz te tvrdi da je bio na nekom višem položaju s obzirom da je imao izvjesne odgovornosti, naposljetku tvrdi da je radio u nekoj tvornici: „Ali to nije bila obična tvornica“.⁵⁶⁴ Prema njezinu opisu čini se da je nadzirao radnike na prisilnom radu, a također dodaje kako je znao šetati peronom lokalnog kolodvora i „otimati svu novorođenčad iz ruku majki koje su vrištale“.⁵⁶⁵

Sjećanja na tog čovjeka povezana su s Nacističkom Njemačkom i holokaustom, a prizor s perona priziva ponašanje SS vojnika prema zatvorenicima po njihovom dolasku u koncentracijske logore. Rebecca se ne može prilagoditi sadašnjosti, jer je sjećanja na okrutne, brutalne doživljaje progone i prodiru u svakodnevicu. Kad pogleda kroz prozor kuće u Dorsetu, na obali vidi mnoštvo ljudi koji sa zavežljajima idu prema moru, a more ih guta, a njihove stvari isplivaju pa plutaju na valovima. U kinu, zapaža čovjeka u redu ispred sebe koji nepomično sjedi za vrijeme cijelog prikazivanja filma i podsjeća ju na mrtvaca. Također priča Devlinu kako je stajala na vrhu visoke kuće u centru grada i zamijetila jednog starca i dječaka koji su obojica vukli kovčeg, a dječakov je kovčeg bio veći od njega samog. Potom je iznenada primjetila ženu koja ih je slijedila s novorođenčem u naručju. U tom trenutku Rebecca se identificira sa ženom i priča u prvom licu kao da se radi o njezinu djetetu. Devlin to ne može izdržati i preuzima sadističko ponašanje čovjeka s početka njezine priče – stišće pesnicu, drugom rukom je hvata za grlo i naređuje: „Poljubi moju pesnicu“.⁵⁶⁶ Međutim, ona se opire i nastavlja priču o tome kako

⁵⁶⁴ Harold Pinter, „Ashes to Ashes“, *Plays Four*, str. 404.

⁵⁶⁵ *ibid.*, str. 407.

⁵⁶⁶ *ibid.*, str. 428.

su ih odveli prema vlakovima, oduzimali im djecu, dok je ona pokušala sakriti svoje novorođenče koje je plakalo pa ga je morala dati, a kad su vlakom stigli na odredište sreća je jednu ženu koja ju je pitala za dijete, ali Rebecca je zanijekala da je imala dijete. Sve njezine riječi ponavlja jeka, a jednočinka završava njezinom posljednjom izjavom: „Ne znam ni za kakvo novorođenče“,⁵⁶⁷ dugom tišinom i potpunim zamračenjem.

„Pepeo pepelu“ snažan je dramski tekst prepun ispričanih primjera nasilja i okrutnosti, opterećen uznemirujućim sjećanjima na genocid, deportacije, mazohistično-erotične prošle veze, ubijanja nevinih, otpor. Devlin se može shvatiti podjednako kao terapeut i nasilnik koji navodi Rebeccu da priča, iznosi svoja sjećanja, a s ciljem da ih iskoristi za sebe, umanjiti njihov značaj ili ne prizna. On je mučitelj, a i sam na mukama stoga što ne može razumjeti Rebeccu. Rebeccino pričanje podjednako je osobno i političko, jer se odnosi na užasne događaje prouzročene nacizmom. Njezino ime je židovsko, ali po svojoj dobi nije mogla biti izravan sudionik zbivanja vezanih za Drugi svjetski rat niti biti žrtvom holokausta. Međutim, kako je ime Rebecca, ili Rivka na hebrejskom, povezano sa suprugom Abrahamova sina Isaka iz knjige o Postanku iz Starog zavjeta, a koja se istakla lojalnošću prema svom narodu, ova Pinterova Rebecca može simbolizirati odanost onima koji su nastradali i težnju da se njihova žrtva ne zaboravi. Ime Devlin potječe iz irskog i galećanskog jezika i znači „zlu kob“, „nasilnost“ i „hrabrost“ što je protuslovno, ali očito primjenjivo stoga što on u svom odnosu s Rebeccom iskazuje sve te karakteristike svog složenog lika [ili likova stoga što se, dok ona priča o drugim muškarcima, on poistovjećuje s njima i na kraju ponaša poput prvog o kojem ona priča, tj. poput čovjeka koji je zahtijevao da mu poljubi pesnicu].

Kao što se u „Zabavi“ mogu razaznati predstavnici engleskog društva za vrijeme vladavine Margaret Thatcher, napose fašistički orijentirani, i u jednočinki „Pepeo pepelu“ može se osjetiti strah od prijetnje pred takvim političkim stranama u Rebeccinom opisu priviđenja ljudi koji sa zavežljajima idu prema moru na obali Dorseta. Poput braka Dusty i Terryja u „Zabavi“, odnos Rebecce i Davlina također se doima ispraznim osim rijetkih natucanja o seksualnom nasilju. Na kraju drame Devlin preuzima ulogu njezinog ljubavnika ili mučitelja naređujući joj da poljubi njegovu pesnicu, dok Rebecca preuzima ulogu političke žrtve opisujući što joj se dogodilo kad su je odveli vlakom – deportirali.

⁵⁶⁷ ibid., str. 433.

Njezine riječi ne dopiru do Devlina, on nije u stanju shvatiti što ona želi reći, ne odgovara joj nego stoji bespomoćno, ona je osamljena uz jeku svojih riječi; premda fizički dijele isti prostor oni se u biti ne susreću, Rebecca ostaje sama sa svojim osjećajem grižnje savjesti i krivnje, pretpostavljam – kolektivne krivnje.

Autor Harold Pinter o drami je izjavio:

„'Pepeo pepelu' govori o dvoje ljudi, muškarcu i ženi, Devlinu i Rebeci. S mog gledišta, ženu jednostavno proganja svijet u kojem je rođena, masakri koji su se dogodili. U stvari oni su izgleda postali dio njezina vlastitog iskustva, premda po mom mišljenju ona ih zapravo nije sama iskusila. To je cijela poanta drame. Mene su samog proganjali isti prizori mnoge godine, a siguran sam da nisam jedini. Odrastao sam u Drugom svjetskom ratu. Imao sam oko petnaest godina kad je rat završio; mogao sam slušati i čuti i zbrojiti dva i dva, pa su ovi prizori užasa i čovjekove neljudskosti prema čovjeku bili vrlo snažni u mojoj svijesti mladog čovjeka. Oni su sa mnom cijeli moj život, zaista. Ne možete ih izbjeći, jer su oko vas jednostavno cijelo vrijeme. To je poanta 'Pepela pepelu'. Mislim da Rebecca živi s tim“.⁵⁶⁸

Međutim, Pinter se nije složio da je „Pepeo pepelu“ izričito drama o nacizmu:

„Ona *jest* o prizorima Nacističke Njemačke; mislim da ih nitko ne može izbaciti iz glave. Holokaust je po svoj prilici najgore što se ikad moglo dogoditi, jer je bio tako sračunat, promišljen i pedantno, te tako potanko dokumentiran od ljudi koji su ga konkretno počinili. ... Dakle u 'Pepeo pepelu' ja jednostavno ne govorim o nacistima; govorim o nama i našoj predodžbi naše prošlosti i naše povijesti, i kako to djeluje na nas u sadašnjosti“.⁵⁶⁹

Martin Esslin zamijetio je da način kako su prezentirani prizori brutalnosti i okrutnosti svjedoči o „okrutnosti našeg vremena“⁵⁷⁰ i primjetio da „/.../ kao što T.S. Eliotova 'Pusta zemlja', imazinistička pjesma par excellence, niže takve prizore opustošenja svijeta na početku dvadesetog stoljeća uzastopce, 'Pepeo pepelu' prikazuje daleko okrutniju povorku

⁵⁶⁸ Harold Pinter, „Writing, Politics and Ashes to Ashes“, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, Faber and Faber, London 2005., str. 226.

⁵⁶⁹ *ibid.*, str. 226-227, 228.

⁵⁷⁰ Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, str. 220.

prizora u drugoj polovici“.⁵⁷¹ Ovo ide u prilog Pinterovoj prethodno navedenoj izjavi. A Richard Allen Cave zaključio je da „/.../ postoji međusobna povezanost unutar stvaralačke dvosmislenosti ovakvog prezentiranja koje čine 'Pepeo pepelu' poezijom najvišeg ranga“.⁵⁷²

„Pepeo pepelu“ pogledala sam 26. lipnja 1998. u Riverside Studios u Londonu, u izvedbi Toneelgroep Amsterdam u režiji Titusa Muizelaara, na nizozemskom jeziku s engleskim titlovima. Činjenica da sam predstavu pratila na jeziku zemlje koja je propatila pod čizmom Nacističke Njemačke i prizivajući u sjećanje kuću-skrovište-sobu Anne Frank, koju sam prvi put posjetila 23. ožujka 1978., izazvala je u meni potresan dojam u smislu kako je pisao Artaud.⁵⁷³ Posebno zadnji prizori, u kojima se Rebeccine riječi ponavljaju iz zvučnika poput jeke, djelovali su snažno na osjetila podražajem koji izazivaju i duševnu i tjelesnu bol.⁵⁷⁴ Prema tome, ovom je predstavom ostvarena artaudovska težnja da bi kazalište trebalo imati svojevršno psihoterapeutsko djelovanje, ali ne samo za pojedinca nego za cjelokupno društvo.⁵⁷⁵ A Martin Esslin istaknuo je da „/.../ serija živopisnih prizora ljudske okrutnosti podsjećaju na holokaust /.../, ili etničko čišćenje na Balkanu, genocid u Ruandi /.../“.⁵⁷⁶

Dakle, gledatelji „Pepela pepelu“ mogli su se suočiti i saživjeti sa svim okrutnostima dvadesetog stoljeća.

f) Jednočinka „**Proslava**“ posljednje je Pinterovo dramsko djelo čija se radnja događa u „najboljem i najskupljem restoranu u cijeloj Europi“⁵⁷⁷ prema riječima glavnog lika Lamberta, koji časti svoje društvo – brata Matta sa suprugom Prue i svoju suprugu Julie, inače Prueinu sestru, a povod je proslava godišnjice njegovog i Julieinog braka. Za drugim stolom u restoranu sjede Russell i Suki, a ostali likovi su Richard i Sonia, vlasnici restorana, i Konobar te dvije konobarice. Lambert i društvo podrijetlom su iz istočnog dijela Londona, potomci „Cockneya“, a sada predstavnici „nouveau riche“, skorojevići

⁵⁷¹ ibid.

⁵⁷² Richard Allen Cave, „Body language in Pinter's plays“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 120.

⁵⁷³ Pogledati bilješku 200.

⁵⁷⁴ Pogledati str. 49. ovog rada

⁵⁷⁵ ibid.

⁵⁷⁶ Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, str. 219-220.

⁵⁷⁷ Harold Pinter, „Celebration“, *Plays Four*, str. 460.

koji su preglasni i prekomjerno uživaju u hrani usput vrijeđajući jedno drugo, jer se ne znaju bolje ponašati. Naručuju najskuplja jela, a da pritom ne znaju što su naručili.

KONOBAR: Za koga je patka?

LAMBERT: Patka je za mene.

JULIE: Ne, nije.⁵⁷⁸

Patka je, izgleda, za Julie kojoj nije briga, kako u nastavku kaže, što je naručio njezin suprug.

LAMBERT: A za mene? Mislim što za mene? Što sam ja naručio? Nemam blage ideje. Što sam naručio?

JULIE: Koga briga?

LAMBERT: Koga briga? Mene je k vragu briga.

PRUE: Osso bucco.

LAMBERT: Osso što?⁵⁷⁹

Kad ustanove kakvo je to jelo, svoje veselje zbog novog otkrića izražavaju vulgarnim primjedbama i usporedbama. Inače, na večeru su došli nakon posjete kazalištu, međutim ne znaju što su gledali i nisu sigurni radi li se o dramskoj predstavi ili nekoj drugoj. Na upit vlasnika restorana je li to možda bio balet, Lambert odgovara: „To je, jebote, dobro pitanje“.⁵⁸⁰ A njegov brat Matt dodaje: „Na njega se ne može odgovoriti“.⁵⁸¹ Na daljnji upit vlasnika je li izvedba bila dobra, Matt odgovara: „Nitko od njih nije mogao dosegnuti najviše note“.⁵⁸²

Russell je sumnjivi bankovni ulagač, a Suki bivša tajnica. On je nesiguran u vezi svog posla, a Suki ga tješi: „Slušaj. Ja ti vjerujem. Zaista. Vjerujem. Ne stvarno, zaista. Sigurna sam da oni vjeruju u tebe. A imaju pravo vjerovati u tebe. Mislim, slušaj, želim da budeš bogat, vjeruj mi, želim da budeš bogat tako da mi možeš kupiti kuće i gaćice i znat ću da me stvarno voliš“.⁵⁸³ Međutim, on joj priznaje da je imao ljubavnu vezu s tajnicom i

⁵⁷⁸ ibid., str. 439.

⁵⁷⁹ ibid., str. 440.

⁵⁸⁰ ibid., str. 455.

⁵⁸¹ ibid.

⁵⁸² ibid., str. 456.

⁵⁸³ ibid., str. 442.

pritom ju ogovara da ga je zavela, na što Suki odgovara da zna kako je to jer se i sama zatekla u takvoj situaciji dok je radila kao tajnica: „Bila sam tako bucmašta i gegava da je bilo strašno, muškarci jednostavno nisu mogli držati ruke podalje od mene, njihovi zahtjevi bili su skandalozni, ali da se vratimo na važnije stvari, oni imaju pravo vjerovati u tebe, zašto ne bi vjerovali u tebe?“⁵⁸⁴ Russell zatim vrijeđa Suki i naziva je kurvom, dok za susjednim stolom Julie govori svom suprugu: „Zašto ne odeš i kupiš novi auto i zabiješ ga u ciglani zid?“⁵⁸⁵ Lambert veli Mattu: „Sve majke žele da ih jebu njihove majke.“ A Matt odgovara: „Ili sebe same.“ Prue ih ispravlja: „Ne, krivo ste shvatili.“ Onda Matt odvrća: „Sve majke žele da ih jebu njihovi sinovi“.⁵⁸⁶ Što više piju, okrutnije i vulgarnije se ponašaju – činjenice, mašta i skandalozna, šokantna otkrića izlaze na vidjelo i međusobno se isprepliću. U jednom trenutku za susjednim stolom kod Suki i Russella navraća Konobar govoreći im kako je čuo da su spomenuli T. S. Eliota kojeg je njegov djed poznao prilično dobro. Zatim u dugom monologu navodi ostale znance i prijatelje svog djeda iz književnog svijeta: Ezru Pounda, W.H. Audena, C. Day Lewisa, Louis MacNeicea, Stephena Spendera, Georgea Barkera, Dylana Thomasa, a osvrćući se unazad djed je bio kompanjon u piću D.H. Lawrenceu, Josephu Conradu, Ford Madox Fordu, W.B. Yeatsu, Aldousu Huxleyu, Virginiji Woolf i Thomasu Hardyju već „starački podjetinjelom“.⁵⁸⁷ Potom spominje sudjelovanje svog djeda u španjolskom građanskom ratu i druženje s Ernestom Hemingwayem, a i s Williamom Faulknerom, Scottom Fitzgeraldom, Upton Sinclairom, John Dos Passosem, Johnom Steinbeckom, Erskineom Caldwellom, Carsonom McCullersom i „drugim članovima konglomerata sa starog dubokog Juga“. I završava: „Nikad nije bio bez svoje džepne biblije, a bio je stručnjak u džepnom biljaru. Čvrsto je stajao u središtu intelektualnog i književnog života desetih, dvadesetih i tridesetih. Bio je kuma Jamesu Joyceu“.⁵⁸⁸ Zaprepašteni Russell u stanju ga je upitati samo: „Radite li ovdje dugo?“, a Konobar mu odgovara pitanjem: „Želite li reći da ću dobiti nogu?“⁵⁸⁹ Na kraju priznaje da bi ga jako pogodilo ako se to dogodi, jer: „Ovo je

⁵⁸⁴ *ibid.*, str. 445.

⁵⁸⁵ *ibid.*, str. 447.

⁵⁸⁶ *ibid.*, str. 453.

⁵⁸⁷ *ibid.*, str. 467.

⁵⁸⁸ *ibid.*, 468.

⁵⁸⁹ *ibid.*

mjesto meni poput maternice. Više volim ostati u svojoj maternici. Puno mi je više stalo do toga nego do rođenja“.⁵⁹⁰

Za susjednim stolom Lambert nazdravlja svojoj supruzi:

LAMBERT: Podigni svoju jebenu čašu i zaveži!

JULIE: Ali dragi, to je otvorena agresija. On normalno ne iskazuje otvorenu agresiju.

Obično je prikriva slatkim riječima. Što je sad dušo? Ima hunjavicu, to je to.⁵⁹¹

Konobar navraća i za njihov stol govoreći kako je načuo da su pričali nešto o hollywoodskom filmskom sustavu tridesetih godina. Potom im priča o svom djedu koji je dobro poznao stare hollywoodske zvijezde onog doba – Clarka Gablea, Elishu Cooka ml., Hedy Lamarr i vrlo dobro etabliranu irsku mafiju, jer su neke čuvene irske filmske zvijezde bile povezane s gangsterima u Chicagou, poput Al Caponea i Victora Mature; dok je slavi gangster John Dillinger bio povezan sa slavnim glumcem Garyjem Cooperom, a oni su pak bili Židovi. Julie i Prue pokazuju zanimanje za konobarovu priču, međutim Lambert ih prekida.

LAMBERT: Vidite onu djevojku za onim stolom? Znam je. Jebao sam je kad je imala osamnaest godina.⁵⁹²

Nitko nije šokiran, Lambert domahuje Suki pa ona s Russellom prilazi njihovom stolu; međusobno se upoznavaju, Lambert predstavlja sebe i Matta kao savjetnike za strategiju i pojašnjava da ne nose pištolje, svi vode laku društvenu konverzaciju, a vlasnik Richard i šefica sale Sonia donose veliku bocu šampanjca. Piju i ogovaraju strance.

PRUE: Neki stranci su u redu.

SONIA: Oh ja mislim da su stranci šarmantni. Većina ljudi u ovom restoranu večeras su stranci. Suprug moje sestre bio je jako šarmantan, ali je također imao ogromne

⁵⁹⁰ *ibid.*, str. 469.

⁵⁹¹ *ibid.*, str. 478.

⁵⁹² *ibid.*, str. 486.

brkove. Morala sam ga poljubiti na vjenčanju. Ne mogu opisati kako je to bilo strašno. Imam tako osjetljivu kožu, shvaćate.⁵⁹³

Konobar se opet upliće u njihov razgovor s izlikom da je čuo kako su razgovarali o Austro-Ugarskom Carstvu i pita ih jesu li ikad čuli za njegova djeda koji je bio nevjerojatno blizak prijatelj nadvojvode, a jednom je bio na čaju kod Benita Mussolinija i svi su igrali poker, uključujući i Winstona Churchilla. Za to je vrijeme djed bio pomalo odsutan, jer je bio zaljubljen u ženu koja je poslije postala Konobarova baka, ali ju je negdje izgubio. Djed je i dalje nastavio uživati u društvu književnika koje je već spomenuo kao i Bertholda Brechta, Franz Kafke, zatim glazbenika Igora Stravinskog, Beverley Sisters, the Inkspots, komedijaša Three Stooges i Pabla Picassa. Svoj monolog Konobar završava riječima: „On je poznao ove ljude tamo gdje su bili izdvojeni, gdje su bili sami, gdje su se borili protiv neuljuđenih i bešćutnih okolnosti, gdje su trpjeli ogromne rane na svojim tijelima, trbusima, nogama, trupu, očima, grlima, grudima, mudima“.⁵⁹⁴

Lambertu je dosta svega, zahvaljuje svima i plaća za sve, uključujući račun za Suki i Russella; Konobar ostaje sam i drama završava njegovim četvrtim, posljednjim monologom u kojem se prisjeća kako je šetao s djedom pored mora koje je blistalo i gledao teleskopom brodove. „Moj djed me uputio u tajnu života, a ja sam još uvijek usred nje. Ne mogu pronaći izlazna vrata. Moj djed je izašao. On je smjesta izašao. Ostavio sve za sobom i nije se osvrnuo“.⁵⁹⁵

Dok je Pinter većinu svojih drama napisao prema nekom određenom dojmu, primjerice „Sobu“, „Rođendan“, „Kućepazitelja“ i ine, „Proslava“ je – prema njegovim riječima – „nastala iz nakupljenih sjećanja i iskustava... Idem po restoranima. Tako sam jednog dana tek tako počeo pisati 'Proslavu'“.⁵⁹⁶ Ovu jednočinku mogli bismo slobodno okarakterizirati kao komediju loših običaja, obzirom na vulgarno ponašanje likova, a koje je – premda šokantno – i smiješno. Pinter satirički prikazuje post-thatcherovsku Veliku Britaniju, društvo u kojem vlada pohlepa, materijalizam, velike korporacije, a na uštrb obrazovanju i intelektualnim dostignućima. U ovom društvu dominiraju izdanci Bena i

⁵⁹³ ibid., str. 500-501.

⁵⁹⁴ ibid., str. 502.

⁵⁹⁵ ibid., str. 508.

⁵⁹⁶ Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 404.

Gusa, Goldberga i McCanne, Briggsa i Fostera, Gavina i Terryja, ali i oni – poput svojih prethodnika – osjećaju nesigurnost i strah pred jačom, nevidljivom, nepoznatom silom i opasnost koja negdje vreba; primjerice, kad Russell ističe da oni s kojima radi vjeruju u njega, a zapravo tim ponavljanjem izražava sumnju u istinitost te tvrdnje, pa je Suki prisiljena povlađivati mu. On je bankar, ali nevidljivi „oni“ dominiraju i upravljaju njim.

Lambert i Matt su savjetnici koji – prema njihovim riječima – ne nose pištolje, što znači da su poput gangstera, ali u hijerarhiji niži od onih koji ih – dakle – nose i vladaju. Žene su podređene i nemaju pravo glasa, muškarci se prema njima ponašaju kao prema objektima i brutalno, dok one to bezuvjetno prihvaćaju. A stranci, migranti ne prihvaćaju se i doživljavaju samo kao roba koju treba upotrijebiti ili odbaciti. Uljez u ovoj drami je Konobar, kao kontrast i eventualna podsvijest, koji podsjeća na jedan svijet drugih, izgubljenih vrijednosti i djeluje donekle nadrealistično. Poput Rose u „Sobi“ i Stanleya u „Rođendanu“, i on teži za skloništem, zaštićenim rajem, pa o restoranu govori kao o maternici iz koje ne želi biti bačen u vanjski, nasilni i opasni svijet. Više voli ostati u svom svijetu, poput Rose i Stanleya, što je najvjerojatnije rezultirao Pinterovim židovskim nazorom na svijet – usredotočenjem na zatvorene prostore što je bio post-holokaustni poticaj Židova da žive u svom svijetu. A lik Konobara Pinter je kreirao iz osobnog iskustva kad je jedno kratko vrijeme radio kao konobar i dobio otkaz, jer se umiješao u razgovor dvojice gostiju o točnosti datuma prvog objavljivanja Kafkina „Procesa“ na engleskom jeziku oko čega su oni raspravljali, ali nisu bili sigurni u taj podatak dok je konobar, Pinter, zasigurno znao i držao poželjnim da ise uključi u razgovor.⁵⁹⁷

U obraćanju bankaru Rusellu i njegovoj partnerici Suki, Konobar najprije spominje T. S. Eliota, koji je u privatnom životu radio kao bankovni činovnik, i na izmišljeni slagvort nastavlja svoj daljnji govor uz nabrojanje drugih istaknutih imena umjetnika riječi, što očito služi da istakne provaliju između komercijalizma i književnosti.

Zanimljivo je kad Konobar priča kako mu se djed nije odvajao od biblije, a istovremeno je bio stručnjak u džepnom biljaru što djeluje smiješno i istovremeno istinito

⁵⁹⁷ Prema kazivanju samog autora, početkom 1950. kad [kao David Baron op.p.] nije bio u glumačkom angažmanu, zaposlio se kao konobar u Narodnom liberalnom klubu, gdje je našao dva gosta kako se prepiru oko datuma objavljivanja Kafkina „Procesa“ na engleskom jeziku i budući je bio Kafkin ljubitelj upozorio ih je da je roman objavljen 1930. u prijevodu Edwina i Wille Muir. Gosti su bili impresionirani i upustili se s ovim ni u kom slučaju „nijemim konobarom/slugom“ [“the dumb waiter”] u živahnu raspravu. Ali, u trenutku kad se vratio u kuhinju, Pinter je smjesta dobio otkaz. U ono vrijeme konobari se nisu smjeli zbližavati s gostima, jer je svijet bio strogo klasno podijeljen.

u općenitom smislu, jer povezuje neke od dvojnih strana Amerike početkom dvadesetog stoljeća – ćudoređa i kockanja, hazardiranja i odnosi se na lik bankara i inih na ovoj proslavi početkom dvadeset prvog stoljeća.

U imenima koje Konobar nabraja prepoznajemo osobe kojima je Pinter bio opčinjen od najranije mladosti tijekom cijelog života, s posebnim naglaskom na Joyceu – kad Konobar na kraju ove priče o svom djedu izvodi apsurdan zaključak: „Bio je kuma Jamesu Joyceu“.⁵⁹⁸ Konobarove priče su neuvjerljive i očito produkt njegove struje svijesti, a kojima se podsvjesno brani od svoje društvene nemoći pred moćnijim predstavnicima nove klase, koji predstavljaju vulgarni materijalizam proizašao iz – kako već spomenuh – tatcherovske Velike Britanije osamdesetih godina prošlog stoljeća i ukorijenio se do naovamo.

„Proslava“ je prepuna sirovosti, okrutnosti, verbalnoga i psihološkog nasilja, obiteljskog nasilja koje se ispoljava u odnosu para koji slavi godišnjicu braka, a među njima nema ni trunka ljubavi. Osim toga obiluje uvredama, seksualnim natuknicama – Lambert u jednom trenutku izgovara riječ „pizda“⁵⁹⁹ [to je prvi put da je Pinter u svojim tekstovima uopće upotrijebio ovu riječ, op. p.], nabrajanjem imena, a završava romantičnim sjećanjem na djetinjstvo i šetnje uz more, gledanje kroz teleskop koji kao dječja igračka ili sprava možda uopće više ne postoji nego je zamijenjena drugim zabavama – video igrama i računalima. Teleskop simbolizira nevinost kad su djeca bila zadovoljna jednostavnim igračkama koje su im poticale maštu, a njima se inače moglo približiti i usredotočiti na neki udaljeni predmet; dok spominjanje teleskopa na ovoj proslavi, u ovom društvu djeluje kao oštra suprotnost u odnosu na njihove okrutne teme i preokupacije, njihovu ograničenost i emocionalnu te moralnu propast.

Sjećanje na djetinjstvo i more ponavlja se u mnogim Pinterovim djelima, od poezije i mnogih drama, a od onih koje sam u ovom radu analizirala u jednočinki „Pepeo pepelu“. Pretpostavljam da to proizlazi iz njegova vlastitog sjećanja na cornwallsku obalu gdje je običavao odlaziti na samotne šetnje u vrijeme dok je – kao dječak – bio evakuiran za

⁵⁹⁸ Pogledati bilješku 586. ovog rada; inače Pinter je od novca koji je bio dobio za Bar micva kupio sebi Joyceova „Uliksa“, a za taj pothvat otišao je pješice iz istočnog dijela Londona na West End u Charing Cross [gdje i danas postoje mnoge knjižare, ali i kazališta West Enda te raznovrsni restorani, op.p.]

⁵⁹⁹ Harold Pinter, „Celebration“, *Plays Four*, str. 461.

vrijeme Drugog svjetskog rata.⁶⁰⁰ Kroz lik Konobara Pinter priziva krvavu povijest ratom opustošenog stoljeća, vješto povezujući Prvi i Drugi svjetski rat i na taj način kao da želi podsjetiti da je rat stalno, činjenično obilježje dvadesetog stoljeća. Konobarovi monolozi unose povijest cijelog dvadesetog stoljeća u dramu, a odnosi između njega i gostiju odaju neki oblik ugnjetavanja. Svi su likovi na svoj način nesretni i očajni, a Konobar kao da im se izruguje svojim intervencijama. Pinter se možda ovim dramskim tekstom izruguje i samom sebi jer je potomak emigranata iz Austro-Ugarskog Carstva⁶⁰¹ i završava dramu s osamljenim Konobarom na pozornici koji izgovara: „I dopustite mi još jednu intervenciju“.⁶⁰² Međutim, svjetlo pozornice se gasi dok Konobar nepomično stoji.

Ovaj kraj podsjeća na kraj drame „U očekivanju Godota“ Samuela Becketta kad skitnice odlučuju da odu, ali se ne mogu pokrenuti, tako i Konobar – prema didaskalijama – „nepomično stoji“.⁶⁰³ Na ovaj način „Proslava“ završava zagonetno, s nerazriješenom tajnom, s nemogućnošću ili odbijanjem da se završi. Drama u kojoj prevladava atmosfera tjeskobnog očaja, ovdje se preobražava u prihvaćanje životnih tajnovitosti. Poput Beckettovih skitnica, i Pinterov Konobar će ostati čekati. A s obzirom na činjenicu da iz glagola čekati, tj. „wait“, proizlazi imenica konobar, tj. „waiter“, ovakav kraj pridaje drami tragično-komični element, kao i kod Becketta.

Pinter je napisao „Proslavu“ uoči proslave svog 70. rođendana i novog milenija. Osim što u njoj tematizira izgubljenu kulturu prošlog stoljeća i moral koji je pripadao prošlosti, kroz ponašanje likova prikazuje da su sartreovski bačeni u svijet tajnovitosti novog milenija.

„Proslava“ je premijeno izvedena 16. ožujka 2000. u režiji autora, Harolda Pintera, u Almeida kazalištu, a zajedno s njegovom prvom dramom „Soba“. Pogledavši ih bila sam posebno oduševljena što prvi put na sceni vidim „Sobu“ uz, naravno, „Proslavu“. U „Sobi“ je ulogu g. Kidda interpretirao Henry Woolf,⁶⁰⁴ što je bio jedinstven užitek i izvjesna proslava, tim više što je on – osim što je bio naručio taj dramski tekst od Pintera i time ga potaknuo na daljnje pisanje drama – igrao istu ulogu na premijeri ove drame

⁶⁰⁰ Martin Esslin, *Pinter: A study of his Plays*, str. 12.; Michael Billington, *Harold Pinter*, str. 6-7.; William Baker, *Harold Pinter*, str. 9. i 127.

⁶⁰¹ Prema Martin Esslin, *Pinter: the Playwright*, str. 223.

⁶⁰² Harold Pinter, „Celebration“, *Plays Four*, str. 508.

⁶⁰³ *ibid.*

⁶⁰⁴ Pogledati str. 8. ovog rada

davne 1957. u Bristolu. Njegova pojava i gluma bili su nadasve dirljivi i svi u gledalištu osjećali smo se privilegiranim što pripadamo proslavi tog dijela povijesti.

Jednočinke „Sobu“ i „Proslava“ dijele 43 godine, a u prvoj drami inscenacija nas je vratila u depresivnu atmosferu poslijeratne Velike Britanije, dok smo u drugoj svjedočili radnji u elegantnom restoranu. Privatan i javan prostor, domaći i društveni: fin lagani čaj, slanina i jaja u „Sobi“, te patka, osso bucco i šampanjac u „Proslavi“. Čak i imena likova zvučala su drugačije: Bert i Rose, g. Kidd i Riley, nasuprot manje specifičnim i ne klasno određenim Lambert, Prue, Suki,⁶⁰⁵ Richard, Sonia, Julie.⁶⁰⁶ Između klaustrofobične, oskudne atmosfere „Sobe“, uz zazivanje strahova od nepoznatih opasnosti koji plaše Rose – iz podruma, od eventualnih podstanara-uljeza, zaleđenih i praznih ulica – i zajedljivih, raskalašenih obreda „Proslave“ proteže se izvjesno prekapljivanje života u prijestolnici u drugoj polovici dvadesetog stoljeća.⁶⁰⁷

Gledajući „Proslavu“, uvjerali smo se u istinitostavnog zapažanja Harolda Hobsona: „G. Pinter je obuhvatio osnovne činjenice egzistencije. Živimo na rubu katastrofe“.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Kad sam gledala „Proslavu“ kao ispitnu predstavu studenata 4. godine na Akademiji kazališne umjetnosti u Krakovu, u svibnju 2007., u klasi i režiji Jana Peszeka, studentica glume koja je interpretirala Suki bila je našminkana/prikazana kao Japanka

⁶⁰⁶ Prema Peter Raby, „Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays“, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, str. 57.

⁶⁰⁷ *ibid.*, str. 61.

⁶⁰⁸ Pogledati bilješku 17.

Zaključak

Harold Pinter, potomak Židova iz istočnog Londona, u djetinjstvu je iskusio okrutno odvajanje od sigurnosti roditeljskog doma kad je bio evakuiran za vrijeme Drugog svjetskog rata iz napadnute prijestolnice u pokrajinu Cornwall što je ostavilo dubok trag u njegovoj psihi. Već je onda osjetio i mogao spoznati da su promjenljivost i neizvjesnost najnormalnija stanja u životu. Kasnije, kao mladić, bio je svjedokom doseljavanja žrtava Hitlera i nasilja Mosleyevih pristaša. Odbio je služiti vojsku, pisao je poeziju i nakon studija glume radio kao glumac naročito se istaknuvši ulogama nasilnih, tajanstvenih i zlokočnih likova. Prvu dramu „Soba“ napisao je na nagovor prijatelja, Henryja Woolfa, i odmah postigao uspjeh. Izvrsno poznavanje pozornice, koje je stekao kao glumac, očitovalo se u kreiranju njegovih drama. Slijedile su drame „Lift za kuhinju“, „Rođendan“, „Pazikuća“ ... Prve njegove drame okarakterizirane su kao „komedije prijetnje“, jer se ispod prividnih komičnih elemenata krila i ispoljavala okrutnost te izranjala tragedija. Pinter je svojedobno bio smatran apolitičnim stvarateljem, međutim time mu je nanesena nepravda; jer, iza strogo privatnog svijeta njegovih drama kao lajtmotiv vrebaju temeljni politički problemi: upotreba i zloupotreba vlasti, borba za životni prostor, prijetnja, barbarstvo i strah. U prvim dramama opasnost i nasilje vrebali su i pojavljivali se iz vanjskog svijeta, a neovisno koliko su ih likovi nastojali izbjeći, nije im uspijevalo. Okrutnost ih je naposljetku i same prožimala te ovladala njima, pa su se u sobama i zatvorenim prostorijama našli ugnjetavani i ugnjetavači, žrtve i mučitelji koji zloupotrebljavaju svoju moć i krše ljudska prava. Ovo se posebno očituje u dramama nastalim osamdesetih godina prošlog stoljeća: „Još jednu, pa bog“, „Gorski jezik“ i „Zabava“, ali i u drami „Staklenik“ koju je napisao krajem pedesetih godina i postavio 1980.

Pinterov jezik stvaran je poput snimke na magnetofonskoj vrpici, ali i poetičan i nestvaran, dvosmislen. „Pinter je učinio ono za što je Auden rekao da pjesnik treba činiti. On je očistio dno engleskog jezika, tako da vazda potom teče lakše i čišće“ – izjavio je David Hare prilikom proslave Pinterovog 70. rođendana u Londonu. Dok nikome od Pinterovih baka i djedova engleski nije bio materinji jezik.

U Pinterovim dramama stanke i tišine također imaju posebnu važnost, znak okrutnosti, a ne samo nedostatak komunikacije. O tome je izjavio:

„Mislim da komuniciramo predobro, u svojoj tišini, u onome što nije rečeno, i da je ono što se događa neprestana izlika, očajnički zalaznički pokušaj da se držimo sami sebe. Komunikacija je isuviše zastrašujuća. Ući u nečiji tuđi život je zaprepašćujuće. Razotkriti drugima siromaštvo u nama samima je pre-strahovita mogućnost“.⁶⁰⁹

Pinterov jedinstveni jezik i stil u teoriji su okarakterizirani kao „pinteresni“.

Pinter je bio fasciniran Beckettom, Kafkom i Joyceom – što je sam isticao; međutim, njegovo djelo je samosvojno. Pinterovo kazalište okrutnosti nastalo je neovisno od Artaudova utjecaja i prema tome samoniklo, tj. proizašlo iz njegova osobnog iskustva i bavljenja teatro; a ima dodirnih točaka s Artaudom u tome što je postigao da se publika nađe licem u lice sa samom sobom, prisilio ljude da se vide onakvima kakvi jesu – oborio obrazine, otkrio laž, mlitavost, podlost, himbu. Upravo kako je Pinter istaknuo u svom govoru prilikom dodjele Nobelove nagrade za književnost 7. prosinca 2005.:

„Ali ponekad pisac mora razbiti ogledalo – zbog toga što na drugoj strani tog ogledala istina zuri u nas“.

Premda je već šest godina pod zemljom na londonskom groblju Kensal Green, bez cvijeća (*„No flowers on my grave“.⁶¹⁰), Pinter se i dalje smatra britanskim vodećim dramskim piscem.

⁶⁰⁹ Acija Alfirević, „Haroldu Pinteru za 70. rođendan“, *Kazalište*, 5-6/2001., AGM, Zagreb, str. 232.

⁶¹⁰ Prema Pinterovoj izjavi 19. ožujka 1992.

Literatura

PRIMARNA

Objavljene drame

Pinter, Harold. *Plays: One (The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache)*, Methuen Paperback edition, London 1976.

Pinter, Harold. *Plays: Two (The Caretaker, The Collection)*, Eyre Methuen Ltd, London 1977.

Pinter, Harold. *Plays: Three (The Homecoming)*, Eyre Methuen Ltd, London 1978.

Pinter, Harold. *Plays Three (No Man's Land)*, Faber and Faber, London 1997.

Pinter, Harold. *The Hothouse*, Eyre Methuen, London 1980.

Pinter, Harold. *Plays Four (One For the Road, Mountain Language, Party Time, Ashes to Ashes, Celebration)*, Faber and Faber, London 2005.

Drugi izvori

Pinter, Harold. *Various Voices*, Faber and Faber, London 1998.

Pinter, Harold. *Various Voices*, Faber and Faber, London 2005.

Pinter, Harold. *Pet drama*, Nolit, Beograd 1982.

Pinter, Harold. *Kuhinjski lift*. Prev. Nada Šoljan

Pinter, Harold. *Gorski jezik*. Prev. Damir Munitić. *Forum*. God 38 (1999), knj. 71, br. 1/3 (siječanj/ožujak)

Pinter, Harold. *Još jednu, pa bog*. Prev. Antun Šoljan. *Republika*, God. XLVIII, 7-8 (srpanj-kolovoz) 1992.

SEKUNDARNA

Teorijske knjige

Artaud, Antonin. *Kazalište i njegov Dvojniki*, preveo Vinko Grubišić, ITI Centar za

Braun, Edward. *The Director and the Stage: from Naturalism to Grotowski*, Holmes & Meier Publishers, New York 1982.

Brockett, Oscar G. & Findlay, Robert R. *Century of Innovation: A History of European and American Drama Since 1870*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1973.

Brown, Russel John. *Theatre Language: A Study of Arden, Osborne, Pinter and Wesker*, Penguin, 1972.

- Bull, John. *Stage Right: Crisis and Recovery in British Contemporary Mainstream Theatre*, Macmillan, London 1994.
- Burkman, Katharine. *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio State University Press, Columbus 1971.
- Dukore, Bernard F. *Harold Pinter, 2nd Edition*, Macmillan Education, London 1988.
- Esslin, Martin. *Antonin Artaud-The Man and His Work*, Calder Publications, London & Riverrun Press, New York 1999.
- Esslin, Martin. *Pinter: A Study of his Plays, Third expanded edition*, Eyre Methuen, London, 1977.
- Esslin, Martin. *Pinter: The Playwright, Sixth Edition*, Methuen, London 2000.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, Anchor Books, New York 1961.
- Fisher-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London and New York, 2004.
- Hayman, Ronald. *British Theatre since 1955: A Reassessment*, OUP 1979.
- Hayman, Ronald. *Harold Pinter*, Heinemann, London 1975.
- Hrvatsku-UNESCO, Zagreb 2000.
- Jamieson, Lee. *Antonin Artaud-From Theory to Practice*, Greenwich Exchange, London 2010.
- Jannarone, Kimberly. *Artaud and His Doubles*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.
- Kennedy, Andrew K. *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, CUP 1976.
- Knowles, Ronald. *Understanding Harold Pinter*, University of South Carolina Press, Columbia 1995.
- Lacey, Stephen. *British Realist Theatre: The New Wave in Its Context 1956-1965*, Routledge, London 1995.
- Leach, Robert. *Makers of the Modern Theatre: An Introduction*, Routledge, London and New York 2004.
- Miočinović, Mirjana. *Surovo pozorište*, Prosveta, Beograd 1976.
- Orr, John. *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*, Macmillan 1991.
- Quigley, Austin E. *The Pinter Problem*, Princeton University Press, Princeton 1975.
- Sakellariou, Elizabeth. *Pinter's Female Portraits*, Barnes & Noble Books, Totowa, NJ 1988.
- Scott, Michael (ur.). *Harold Pinter: The Birthday Party The Caretaker The Homecoming*, Palgrave, Macmillan, London 1986.

Senker, Boris. *Redateljsko kazalište*, 2. izdanje, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb 1964.

Sheer, Edward (ur.). *Antonin Artaud. A Critical Reader*, Routledge, London and New York 2004.

Smart, John. *Twentieth Century British Drama*, CUP 2008.

Taylor, John Russell. *Anger and After: A Guide to New British Drama*, Methuen & Co Ltd, London 1963.

Taylor, John Russell. *Harold Pinter*, Longman Group Ltd., Essex 1973.

Ostala literatura

Allen, John. *A History of the Theatre in Europe*, Heinemann Educational Books, London 1983.

Andreoli, Vittorino. *Lettura alla tua famiglia*, Rizzoli, RSC Libri S.p.A., Milano 2005.

Baker, William. *Harold Pinter*, Continuum International Publishing Group, London-New York 2008.

Batty, Mark. *About Pinter: the Playwright & the Work*, Faber and Faber, London 2005.

Billington, Michael. *Harold Pinter*, Faber and Faber Ltd, London 2007.

Billington, Michael. *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber and Faber, London 2009.

Bold, Alan (ur.). *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, Vision Press, London 1984.

Brook, Peter. *Prazni prostor*, prevela Giga Gračan, Nakladni zavod „Marko Marulić“, Split 1972.

Burkman, Katherine M. „Death on the Double in Three Plays by Harold Pinter“, *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, ed. Alan Bold, Vision Press, London 1984.

Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*, prevela Vanda Mikšić, Šahinpašić, Zagreb/Sarajevo 2007.

Eliot, T. S. *Pusta zemlja i druga djela*, preveo Antun Šoljan, Školska knjiga, Zagreb 2000.

Eyre, Richard and Wright, Nicholas. *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, Bloomsbury, London 2000.

Eyre, Richard. *Talking Theatre/Interviews with Theatre People*, Nick Hern Books, London 2009.

Fraser, Antonia. *Must You Go?*, Weidenfeld & Nicolson, London 2010.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*, Deel, New York 1974.

Gassner, John & Quinn, Edward. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, Methuen & Co. Ltd, London 1970.

- Gillan, Frances. *Remembering/Celebrating Harold Pinter*, The Pinter Review, Memorial Volume 2009-2011, The University of Tampa Press, Tampa, Florida 2011.
- Gordon, Lois (ur.). *Pinter at 70, A Casebook*, Routledge, New York and London 2001.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York 1986.
- Gussow, Mell. *Conversation with Pinter*, Nick Hern Books, London 1994.
- Hollis Meritt, Susan. *Pinter in Play*, Duke University Press, Durham and London 1990.
- Kafka, Franz. *Proces*, priredio i preveo Zlatko Crnković, Školska knjiga, Zagreb 1985.
- Luckhurst, Mary (ur.). *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880-2005*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010.
- Onič, Tomaž (ur.). *Harold Pinter on International Stages*, Peter Lang Edition, Frankfurt Am Main 2014.
- Page, Malcolm. *File on Pinter*, Methuen Drama, London 1993.
- Quigley, Austin E. *The Pinter Problem*, Princeton University Press, Princeton 1975.
- Raby, Peter (ur.). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, CUP 2009.
- Scott, Michael (ur.). *A casebook: Harold Pinter The Birthday Party The Caretaker The Homecoming*, Palgrave, Macmillan, London 1986.
- Selem Petar. "Pogovor: Stablo i pijesak", *Samuel Beckett: Drame*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1981.
- Senker, Boris i Glunčević-Bužančić, Vinka., *Dani hvarskog kazališta* [39], Gavella – riječ i prostor, HAZU i Književni krug, Zagreb-Split 2013.
- Shakespeare, William. *Kako vam se sviđa*, preveo Slavko Ježić, Matica hrvatska, Zagreb 1951.
- Shakespeare, William. *Macbeth*, prev. Josip Torbarina, SysPrint, Zagreb 2000.
- Shakespeare, William. *Na tri kralja ili kako hoćete*, preveo Milan Bogdanović, Matica Hrvatska, Zagreb 1922.
- Smith, Ian. *Pinter in the Theatre*. Nick Hern Books, London 2005.
- Sontag, Susan. „Approaching Artaud“, *Under the Sign of Saturn*, Penguin Books, London 2009.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*, Farrer, Straus and Giroux, New York 2003.
- William, Baker and Ely Tabachick, Stephen, *Harold Pinter*, Oliver & Boyd, Edinburgh 1973.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*, A Harvest Book, Harcourt, Inc., San Diego New York London 1989.

Časopisi i novine

- Alfirević, Acija. „Pola stoljeća Harolda Pintera“, *Start*, Zagreb 14. II 1981.

- Alfirević, Acija. „Pismo iz Londona: Haroldu Pinteru za 70. rođendan“, *Kazalište*, 5-6/2000, Zagreb 2000.
- Batušić, Nikola. „Jesenja kazališna sezona – tri premijere Sartre, Pinter, Molière“, *Republika*, 21 (1965) 2/3.
- Batušić, Nikola. „Sezona u kazalištu – H. Pinter 'Povratak'“, *Republika*, 23 (1967) 7/8.
- Batušić, Nikola. „Hrvatsko glumište, H. Pinter: 'Stara vremena'“, *Republika*, 9 (1976) 7-8.
- Batušić, Nikola. „Hrvatsko glumište – Harold Pinter 'Ničija zemlja'“, *Republika*, 32 (1976) 7-8.
- Batušić, Nikola. „Kritika – Harold Pinter: Prijevara“, *Republika*, 36 (1980) ½.
- Bensky, Lawrence M. „Harold Pinter“, *Writers at Work: The Paris Review, Third Series*, Viking Press, New York 1967.
- Billington, Michael. „Betrayal“, *The Guardian*, 16. studenog 1978.
- Billington, Michael. „Space Invaders“, *The Guardian*, 23. ožujka 2000.
- Billington, Michael. „Fighting talk, ...“, *The Guardian*, London 3 May 2008
- Billington, Michael. „Harold Pinter Nobel Laureate in His Own Words“, *The Guardian*, 14. listopada 2005.
- Bošnjak, Narcisa. „Razgovor: Vjekoslav Janković, redatelj večerašnje premijere u Gradskom kazalištu Joza Ivakić Vinkovci, Seks, droga i plaćene ubojice“, *Glas Slavonije*, 8. 12. 2006.
- Casey, John. „It's about Nothing and Everything“, *The Daily Telegraph*, 18. rujna 1996.
- Clapp, Susanah. „'The Room' and 'Celebration'“, *The Observer*, 26. ožujka 2000.
- Cuculić, K. „Nepodnošljiva lakoća intimnog rasapa“, *Novi list*, 3. srpnja 204.
- Dennis, Nigel. „Optical Delusion“, *Encore*, 15 (July, 1960)
- Ellis, Samantha. „The Birthday Party...“, *The Guardian*, 2. travnja 2003.
- F., D. „Dvosmislenost govora“, *Vjesnik*, 4. XI. 1964.
- Fazekas, Ana. „Karizma i distanca“, <http://www.kazalište.hr/index.php.? =article=1753>, 28. ožujka 2013.
- Foretić, Dalibor. „Polutani na ničijoj zemlji“, *Vjesnik*, Zagreb 24. III 1976.
- Foretić, Dalibor. „Pinterov pogled unatrag“, *Vjesnik*, 31. X. 1979.
- Franks, Alan. „The Unmellowing Harold Pinter“, *The Times Saturday Review*, 19. listopada 1991.
- Frndić, N. „Izvršni Dulčić i Vidović“, *Borba*, 17. IV. 1969.
- Gašparović, Tajana. „Zrenje i zeniti“, *Vijenac* 271, 22. srpnja 2004.
- Gilleman, Luc. „Obratite pozornost na jaz: percepcija i spoznaja u scenama konfrontacije Harolda Pintera“, *Književna smotra*, God. XLII/2010. br. 155 (1), prev. Mirjana Jakšić.

- Gordon, Giles. „Power, no glory“, *The Spectator*, 24. ožujka 1984.
- Gotovac, Mani. „Između šutnje i govora, između igre i zbilje“, *Telegram*, 24. II. 1967.
- Grgičević, Marija. „Zanimljiva predstava, ali za malu scenu. U zatvorenom krugu“, *Večernji list*, 7. XI. 1964.
- Grgičević, M. „Psihologija stada“, *Večernji list*, 21. II. 1967.
- Grgičević, Marija. „Aplauz Vidoviću“, *Večernji list*, travanj 1969.
- Grgičević, Marija. „Mimoilazni dijalozi“, *Večernji list*, 9. IV. 1971.
- G., M. „Premijera pod 'zabranom'“, *Večernji list*, 17. V. 1973.
- Grgičević, Marija. „Pinter – naš sugrađanin?“, *Večernji list*, Zagreb 23. III 1976.
- Grgičević, Marija. „Sjećanje na Harolda Pintera u Zagrebu u društvu Georgija Para i Borisa Buzančića – Glumac prije svega“, *Vijenac*, Godište XVII, broj 389, 29. siječnja 2009.
- Halton, Kathleen. „Funny and Moving and Frightening: Pinter“, *Vogue*, 1. listopada 1967.
- Hewes, Henry. „Probing Pinter's Play“, *Saturday Review*, 8. travnja 1967.
- Hobson, Harold. „The The Screw Turns Again“, *The Sunday Times*, London 25 May 1958.
- Hoyle, Martin. „Moonlight“, *The Mail on Sunday*, 12. rujna 1993.
- J., M. „Harold Pinter u Zagrebu“, *Večernji list*, Zagreb 9. IV. 1976.
- Jelača, Petra. „Jedno klasično čitanje“, *Vijenac* 471, 22. ožujka 2012.
- Ježić, B. „Iz svijeta otuđenosti“, *Vjesnik*, 24. III. 1984.
- Kosanović, Jakov. „Senka Bulić: Artaud je sablasno autentičan i danas. Svi smo prljavi“, *Slobodna Dalmacija*, 05. 09. 2013.
- Kudrjavcev, Anatolij. „Zrelo ostvarenje“, *Slobodna Dalmacija*, 20. svibnja 1975.
- Lipovčan. S., „Nesporazumi sporazumijevanja“, *Studentski list*, 11. XI. 1964.
- M., A. „'Pjesnik šutnje' na zagrebačkoj pozornici“, *Večernji list*, 3. XI. 1964.
- Mojaš, Davor. „Bračne igre s posljedicama“, <http://www.kazalište.hr/index.php?p=article&id=1536>, 19. ožujka 2012.
- Nightingale, Benedict. „Moonlight“, *The Times*, 8. rujna 1993.
- Puljizević, Jozo. „Kolekcija ljubavnika“, *Vjesnik*, 7. XI. 1964.
- Puljizević, Jozo. „Tragični humor“, *Vjesnik*, 21. II. 1967.
- Radović, Bojana. „Senka Bulić od Ivane Orleanske u oklopu do šipke za striptiz“, *Večernji list*, 20. 5. 2012.
- Rosseli, John. *The Guardian*, 27. travnja 1960.
- Smajić, A. „Premijera predstave 'Lift za kuhinju'“, *Vinkovački list*, 15. prosinca 2006.

Spencer, Charels. „Review of 'Moonlight'“, *The Daily Telegraph*, 9. rujna 1993.

Spencer, Charles. „Review of 'Ashes to Ashes'“, *The Daily Telegraph*, 20. rujna 1996.

Spencer, Charles. „Happy Birthday Party for Harold Pinter“, *The Daily Telegraph*, 14. listopada 2005.

Tinker, Jack. „Ashes to Ashes“, *The Daily Mail*, 20. rujna 1996.

Toynbee, Polly. „Master of Strident Silences“, *The Guardian*, 29 September 1990. i *Guardian Weekly*, 14 October 1990.

Vukov Colić, Dražen. „Slijepo crijevo avangarde“, *Vjesnik*, 9. II. 1971.

Wardle, Irving. „Comedy of Menace“, *Encore* 5, London Sept-Oct 1958

Wardle, Irving. „There's Music in That Room“, *Encore* 7, London July-August 1960.

Wardle, Irving. „The Unconditional Harold“, *Intelligent Life Magazine*, Autumn 2009.

Z., Z. „'Kolekcija' i 'Ljubavnik' Harolda Pintera – prva premijera Zagrebačkog dramskog kazališta“, *Borba*, 5. XI. 1964.

----- „Mr. Pinter Pursues an Elusive Reality“, *The Times*, 19. rujan 1963.

----- „Extracts from the Citation“, *The Daily Telegraph*, 14. listopada 2005.

----- „Comment and Debate: In praise of ... Harold Pinter“, *The Guardian*, 14. listopada 2005.

Kazališni program

Appignanesi, Lisa. „The World is Hothouse“, *The Houhouse/Harold Pinter*, NT June 2005.

Referentne zbirke

Harold Pinter Archive British Library, London

Rječnici

Bujas, Željko. *Veliki hrvatsko-engleski rječnik/English-Croatian Dictionary*, Nakladni Zavod Globus, Zagreb 1999.

Video

„Video player“, Nobelprize.org, <http://www.nobelprizr.org/mediaplayer/index.php?id=21>

Životopis autorice s popisom izabranih objavljenih djela

Acija Alfirević, znanstvenica, spisateljica i književna/dramska prevoditeljica, rođena je 12. kolovoza 1951. u Splitu od majke Mađarice (rođ. Sarkozy) i oca Hrvata, u kozmopolitskoj i umjetnosti naklonjenoj obitelji. U rodnom gradu završila je osnovnu školu i klasičnu gimnaziju, a potom započela studij jugoslavenskih jezika i književnosti (A) i filozofije (B) na Filozofskom fakultetu u Zadru i nastavila te diplomirala 1976. u Zagrebu. Zatim odlazi u London, gdje studira engleski na Richmond Collegeu i novootvorenom South Thames Collegeu te započinje poslijediplomski iz književnosti moderne na School of Slavonic and East European Studies – University of London (kod mentorice Celie Hawkesworth), a naposljetku magistrira na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1996. (kod mentora Borisa Senkera) iz australskog teatra.

Poeziju, prozu i novinarske radove objavljuje od osnovne škole naovamo. U djetinjstvu i mladosti glumila je u Pionirskom i omladinskom kazalištu „Titovi mornari“ i splitskom HNK, kao i na TV Zagreb.

Radila je kao profesor i lektor u Londonu (1977-1982.), New Yorku (1982-1985., u okviru Fulbrightova programa – 3 godine bez presedana u povijesti tog programa), Zagrebu (1985-1986.), Melbourneu (1987-1989., kao „International Teaching Fellow“), Budimpešti (1989-1997.), opet Londonu (1997-2001.), Berlinu (2001-2005.) i Krakovu (2006-2009.), gdje je – uslijed onkološke bolesti – umirovljena. U svim sredinama u kojima je živjela i djelovala, usput je učila i studirala; primjerice, u Americi – američki teatar i ženske studije, u Melbourneu – australsku književnost i teatar, u Budimpešti – mađarski jezik i kulturu...

U Melbourneu je predavala i dramu na Mentone Collegeu i sudjelovala u produkciji nekoliko predstava; a za 200. obljetnicu Australije adaptirala je i režirala Držićevog „Skupa“ pa su australski gledatelji, posebno dužnosnici s ministrom za etničke poslove na čelu, i kritičari primjetili da je „hrvatska drama dvaput starija od Australije“.

Svojim referatima sudjelovala je na brojnim znanstvenim skupovima od Havaja do Maribora.

Ima preko 200 objavljenih radova – poezije, proze, novinarskih/publicističkih i znanstvenih radova te književnih/kazališnih prijevoda u Hrvatskoj i inozemstvu. Za svoj predavački i spisateljski rad u više navrata je nagrađivana u bivšoj Jugoslaviji i u inozemstvu.

Državljanica je Republike Hrvatske i Ujedinjenog Kraljevstva Velike Britanije i Sjeverne Irske.

Popis nedavno objavljenih radova

2015.

„Alkemijski spektakli“, Uz desetu obljetnicu Mančesterskog međunarodnog festivala, održanog od 2. do 19. srpnja 2015., *Zarez*, XVII/417, Zagreb, 25. rujna 2015., str. 34.

„Srebrna Croatia rediviva: Poeta oliveatus Veselko Koroman“, *Hrvatsko slovo*, Zagreb, 14. kolovoza 2015., str. 20. i 21.

„Uspjeh 'Tri zime' Na jednoj od posljednji izvedbi predstave koja je zaludila London i koja 'lovi' svjetske nagrade/Kada će hrvatska publika vidjeti dramu zbog koje i Englezi plaću?!“, *Večernji list*, Zagreb, 7. veljače 2015., str. 33.

2014.

„Preljepo za ubojstvo“, *Riječi*, časopis za književnost, kulturu i znanost, 1-4/2014., Matica hrvatska Sisak, str. 155-157.

„Harold Pinter's Reception in Croatia“, Tomaž Onič (ur.) *Harold Pinter on International Stages*, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2014., str. 89-101.

„Nedovršena“, 24. *Zbirka hrvatske ljubavne poezije Vrazova Ljubica 2013.*, rujna 2014., str. 5-6.

„Intermezzo“, *Večernji list – Obzor*, Zagreb, 1. veljače 2014., str. 28.

2013.

„Samozatajna a značajna hrvatska filozofkinja Marija Bida“, *Kolo*, 3-4/2013., str. 253-257.

„Ako želite čuti najbolju glazbu svijeta, dođite na jezero Vierwaldstatter“, *Jutarnji list*, Zagreb, 10. listopada 2013., broj 5458, godina XVI., str. 36-37.

„U Hrvatskoj operni pjevači nisu zvijezde, a ovdje imam fan klub“, *Jutarnji list*, Zagreb, 12. srpnja 2013., broj 5377, godina XVI., str. 28-29.

„Out of Blue“, 23. *Zbirka hrvatske ljubavne poezije Vrazova Ljubica 2012.*, Samobor, lipanj 2013., str. 4.

„Kako je Zrinka Cvitešić osvojila London“, *Gloria.hr*, 22.4.2013.
„Rođenje u Veneciji“, *Večernji list – Obzor*, Zagreb, 2. ožujka 2013., str. 28.

2012.

„Moj London“, Irena Lukšić, *Gradovi sela dvorci*, Disput, Zagreb 2012., str. 214-215.
„Spoj Istoka i Zapada“, *Zarez*, Zagreb, 13. rujna 2012., godište XIV, broj 340-41, str. 37.
„Srž naše nutrine“, *Vijenac*, Zagreb, 6. rujna 2012., godište XX, broj 482-483, str. 19.
„Možda“, 22. *Zbirka hrvatske ljubavne poezije Vrazova Ljubica 2011.*, Samobor, lipanj 2012., str. 5.
„U švicarskom gradiću Lucernu održan Piano festival“, *Novi list - Tjedni kulturni prilog: Mediteran*, 8. siječnja 2012., str. 8.

2011.

„Slastice“, *Večernji list - Obzor*, Zagreb, 12. studenoga 2011., str. 36.
„Raznolikost noći“, *Zarez*, Zagreb, 10. studenoga 2011., godište XIII, broj 321, str. 38.
„Marija Sekelez“, *Portret umjetnika u drami V.*, Biblioteka Hrvatski radio, Knjiga 31, Zagreb, studeni 2011., str. 259-263.
„Glazbeno-likovni putopis: Povratak u Aix-en-Provence“, *Odjek*, Sarajevo, Dvobroj 3-4, jesen-zima 2011, Godina LXI, str.103-104.
„Ljubav u Krakowu“ (Triptih), 21. *Zbirka hrvatske ljubavne poezije Vrazova Ljubica 2010.*, Samobor, lipanj 2011., str. 3.
„Glazbeno-likovni putopis: Povratak u Aix-en-Provence“, *Kolo*, 1/2011, str. 51-5 54.

2010.

„Drugi prostor Czesława Miłosza i Marine Trumić“, *Diwan*, časopis za kulturu, Gradačac, godina XIII, br. 31-32, decembar 2010., str. 216-217.
„Eros uz jezero“, *Zarez*, XII/294, 28. listopada 2010., str. 30-31.
„Bez naslova“, 20. *Zbirka hrvatske ljubavne poezije Vrazova Ljubica 2009.*, Samobor, lipanj 2010., str. 4.
„Vladimir Vidrić i Edvard Munch, autori pjesme i slike *Grieh*“, *Kolo*, 1-2/2010., str. 165-176.

Popis ranije objavljenih radova

Stručni i znanstveni radovi

„Splitska profesura Milana Rešetara“ (Rasprave u Programu c.k. Velike gimnazije u Spljetu), Zbornik radova o Milanu Rešetaru s Međunarodnog znanstvenog skupa Beč, 25. rujna 2004. – Dubrovnik, 1-2. listopada 2004., Hrvatski književni povjesničari Svezak 9., Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 2005., str. 327-333.

„Edvard Munch i Vladimir Vidrić, autori slike i pjesme Grieh“, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, Zbornik radova znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem Secesija u Hrvatskoj, Zagreb-Osijek, 1999., str. 235-243.

„Elementi psihoanalize u Begovićevom Pustolovu pred vratima“, Recepcija Milana Begovića, Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa povodom 120. obljetnice rođenja Milana Begovića, Zagreb-Zadar, 1998., str. 331-338.

„Zašto me privuklo djelo mađarskog književnika Arpada Goncza?“, Biblioteca Croatia Hungariae, Hrvati i Mađari u svjetlu prožimanja kultura i jezika, Hrvatski znanstveni zavod, Knjiga 2, Pečuh, 1997., str. 1-6.

„Volite li Franu Alfirevića?“, Nemzetkozi szlavisztikai napok V. (I. Kotet), Szombathely 1995., str. 351-357.

Knjige:

Australski novi val, Hrvatski centar ITI - UNESCO, Zagreb, 2000.

Mađarska Medeja, AGM, Zagreb 1998.

Prijevod drama:

Tennessee Williams: Iznenada prošlog ljeta (Suddenly Last Summer), HNK Varaždin, hrvatska praizvedba 28. travnja 2006. Režija: Snježana Banović- Dolezil

Arpad Goncz: Mađarska Medeja (Magjar Medeia); Horvath Szinhaz, Pecs/Pečuh, hrvatska praizvedba i mađarska premijera u ožujku 1998. Režija: Lajos Bagassy

Al Weiner: Isadora ili Prva bosonoga plesačica (The First Barefoot Dancer), Teatar ITD Zagreb, europska praizvedba 16. prosinca 1986. Režija: Vladimir Gerić

Edward Bond: Ljeto (Summer), Teatar ITD Zagreb, jugoslavenska praizvedba 1983. Režija: Bogdan Jerković

Članstva

Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa
Hrvatsko muzikološko društvo (pridružena članica)

Hrvatsko novinarsko društvo (pridružena članica)
International Theatre Institut Centar za Hrvatsku
Matica hrvatska (Odjeli za filozofiju, književnost, kazalište i film)
The International Federation of Journalists - IFJ
The International Harold Pinter Society
Tko je tko u hrvatskoj znanosti